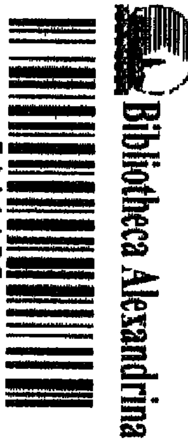


الاشراف الفني : زهير الحمو

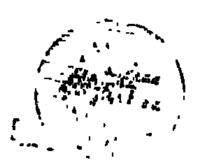
برتولت برشت

دراسات نقدية عالمية

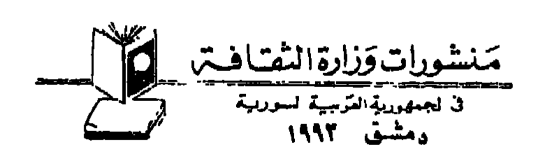
« ٢١ »

جاك دي سوشيه





ترجمة:
صياح الجهيم



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٣

العنوان الاصلي للكتاب :

JACQUES DESUCHÉ

Bertolt Brecht

PRESSES UNIVERSITAIRES

DE FRANCE

108 Boulevard Saint - Lerwain

PARIS

برتولت بريشت = Bertolt Brecht / جاك دي سوشية؛
ترجمة صياح الجهيم . ـ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ . ـ
١٣٢ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (دراسات نقدية عالمية ؛ ٢١) .

١ ـ ٨٣٢،٠٠٩ لد د ي س ب ٢ ـ العنوان ٣ ـ العنوان
الموازي ٤ ـ دي سوشية ٥ ـ الجهيم ٦ ـ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ١٠٧٥ /١٠/١٩٩٣

لاينبغي للذي مايزال يحيا أن يقول : أبداً !
فما قد أُكِّد ليس بأكيد .
والأشياءُ لا تَبْقى على حالها .
وحين ينتهي المتسلّطون من كلامهم ،
حينئذٍ ستكون الكلمةُ للذين كانوا غرضاً لتسلّطهم .
فَمنْ يجرؤ أن يقول : أبداً(١) .

برتولت بريشت

---

(١) هذه العناصر الأساسية فى أخلاقية بريشت وميتافيزيكيته مأخوذة من مدح الجدلية (الدياليكتيك) الذي تلقيه بيلاجي فلاسوفا في نهاية مسرحية الأم ، عندما تتقدم بالعلم الأحمر ، وتشارك ، وهي « أم عامل وأرملة عامل » في إضرابات الشتاء الجبارة (١٩١٦ – ١٩١٧) ضد الحرب وضد السلطة القيصرية .

توطئة

تحت شعار الكرز المزهر

لكل إنسان تاريخٌ يساعده على البحث عن ذاته . هناك أخيراً ، في نهاية المطاف ، حقيقةٌ لكل إنسان ، طريقةٌ خاصةٌ به لتصوّر الكون وحياته ، ولأنْ يقرأ كذلك ما كان ماضياً له ، بحيث يمنحه معنىً جديداً ، معنىً كان يُستخلَص استخلاصاً سيّئاً أو لم يكن يمكن استخلاصه في اللحظة التي كان ذلك الماضي يُعاشُ فيها . لقد روى آخرون تاريخ بريشت وعمله . وما نود أن نعكف عليه هنا هو جهدٌ لفهم عمله في منظور ختام حياته ، لا لاستخلاص جوهر العمل ، لكن لاكتشاف معناه الراهن ، ولأنّ بريشت كان يميل ، على ما يبدو ، إلى أن يعيد التفكير في حياته ، وأن يُخرج مسرحياته في « البرلينر انسامبل » ضمن هذا المنظور .

يندرج مجهودُ برتولت بريشت في إطار المحاولات التي بُذلت في ألمانيا وروسيا ، منذ الحرب العالمية الأولى ، من أجل تأسيس مسرحٍ ثوري .إنه يرثُ من كل ماقدّمه « مبير هولد » ، و « بيسكاتور »

وستانيسلافسكي ؛ لكن حيثما يفتح هؤلاء السبيلَ يحقّقْ بريشت إنجازاً : إنه يخلق ثاني أعظم فَنّ للمسرحة في هذا القرن ، إذ ان الآخر هو فن كلوديل .

إن بريشت (مديراً للمسرح ومؤلّفاً) هو ثالث عظيمين على مسرحنا الذي تلا الحرب ، بعد ج.ل.بارو وكلوديل ، وبعد جان فيلار وشكسبير . إنه الإنسان الذي يعدُّ المسرحَ بنّاءً وايجابياً . إنه معلمٌ للأمل الواعي الذي يسطع فوق كثيرٍ من الرماد المرّ الذي قدّمه منذ التحرير الوافدون الجدُدَ إلى المسرح (يونسكو ، غيلديرود ، آداموف ، فوتييه ، بيكيت ، الخ .) تحفّ بهم زمرةُ شفعائهم (سترندبرج ، بيرانديلو ، تشيخوف . . .) .

وبفضل بريشت يأتي الشعرُ الدرامي ، من جديد ، ليغنّي ، وليفرح الناس وهم في غمرة مهماتهم وصراعاتهم .

ينبغي أن ننبّه رأساً إلى أن في هذا المسرح الذي يتنسّم الحياة في ضوء الماركسية (والذي استطاع في أعلى قممه أن يتحاشى أن يكون مسرحاً حزبياً أو دعائياً) ، والذي يريد أن يُريَ مجتمع اليوم ، وأن يتخذ بحزم موقفاً من المشكلات التي تقسم العالم الراهن — أقول أن فيه — بعض الموضوعات ، بعض الصيغ التي قد تَصْدم أحياناً . لكننا لن نلبث طويلاً حتى ندرك ، إن كنا نملك حسن النية للتعمّق ، أننا حيال شاعر مسرحي حقيقي — حيال إنسان هو ملكٌ لتراث الإنسانية بأسره ، إنسان لم يعتقد ، فوق ذلك ، أن كونه شاعراً يعني أن يُعْرِض عن شؤون هذا العالم . إنسان رأى من واجبه أن يتكلم عن الشعب ، إلى الشعب ، ولكي يُساعد شعوب جميع شغّيلة « الأرض » — لأنهم

صغار ، ولأنهم وَجَعُ « الأرض » وملحُها . ولا يمكننا إلا أن نكون حسّاسين لهذه الصداقة الأخوية من إنسانٍ لسائر الناس . بيد أن الحياة مع الآخرين ليست جنة النعيم ، كما كان يقول مونييه ، وحبُّنا لأحد الناس يتضمّن دائماً أننا ندع شيئاً منه جانباً ، بل يتضمن أننا نكره شيئاً منه . دعوا الغضب يمرّ أحياناً ، لكي تأتي الصداقة للشاعر . فما يدعونا إليه بريشت هو عملٌ للفهم والحوار ، في إنسانيةٍ أُعيدَ إليها انسجامُها . لِنُصْغِ إليه إذن ، لأنه وقّفَ حياتَه كلها على تجديد الفن المسرحي . وبعد ذلك ندعُ حكمنا يتكلّم .

* * *

إن بريشت مشهورٌ في فرنسا بفضل أربع مجموعات من العروض أو خمس نظّمها وقدّمها (أربع أمسيات أو خمس في كل مرة) أثناء مهرجانيْ المسرح العالميين الأوليين في باريس في سنة ١٩٥٤ و١٩٥٥ ، وفي مسرح الأمم في ١٩٥٧ و١٩٦٠ . ومنذ البداية أحدث ذلك فعل القنبلة في العادات المسرحية . وتعارضَ مدحُ « المحدثين » التقريظي وتحفّظاتُ الكلاسيكيين الساخرة (ومعسكر المدافعين عن بريشت انقسم هو نفسه بين البريشتيين والماركسيين) .

وتهافت أولئك جميعاً على كتاباته عن المسرح وعلى مصادره وعلى تصريحاته المذهبية .

ألح النقدُ البريشتي (في البدء بخاصة) على التقنّيات ، على الشكل ، وعلى مذهب وظيفة المسرح الاجتماعية ، على ما لابدّ أن يشعر به (أو لا يشعر) المشاهدُ والممثل : هذا النقد يظل على مستوى العقائدية الجمالية ؛ وألح النقدُ الماركسي على المحتوى السياسي والجدلي : إنه

يظل على مستوى العقائدية السياسية . كلاهما يُبسّط عمل بريشت ، مضخماً جانباً واحداً من جوانبه المتعدّدة ، وينسى أشدّ النسيان أن المسرح ينبغي أن يُبهج لأنه فن ؛ هذان النقدان يُهملان الجمال والشاعرية والنتائج الجدلية التي تترتّب على الشعر والتقنية والسياسة ؛ إنهما يضحيان ، في النهاية ، بالأعمال لمصلحة المذاهب . حتى ان الصعوبة الكبرى لمن شاء أن يتكلم عن بريشت ، في الوقت الحاضر ، هي أن يتحاشى سوء الفهم . فهناك الكثير من سوء الفهم تحت هذا الاسم . وإذن فلابدّ من القول : إنه مهما يكن إسهامُ بريشت والإعجابُ الذي يمكن أن يثيره فينا ، فانه لايلغي موليير ولا ماريفو ولا شكسبير ولا كورني ولا أسخيلوس ، وهو لا يَبْخس قيمة انجازات بارو وفيلاروكوبو . إنه شيء آخر . وحبُّنا ﻟ«غويا» لايمنعنا أن نحب « فيلاسكيز » أو « فان ديك » . لكن لديه شيئاً قد يُلامس نفوسنا على نحو أكثر مباشرة .

يجب أن نقول أيضاً إن بريشت قبل كل شيء وحتى أطراف أصابعه ، رجلُ مسرح : مولّفاً ومخرجاً . فأثناء عروض دائرة الطباشير القوقازية ، في مسرح « ساره برنار » ، أقام منظّمو المهرجان لقاءات مع الفرق الزائرة . وفي ٢٠ حزيران ١٩٥٥ جاءت زوجةُ بريشت « هيلين فيغل » (وهي ممثّلة ومديرة البرلينر انسامبل في برلين الشرقية) وأجابت عن الأسئلة بصوتها الجميل والرصين والمرح . وعندما سُئلت عن مذهب بريشت (المسرح الملحمي ، التغريب الخ) . أجابت بابتسامة ساحرة ملؤها المحبة والسخرية : « هذا شأن بريشت وسيأتي في الحال » . وانتظر الناس بريشت واستدعوه . وأخيرا بعث

يعتذر ، وأرسل بطاقة تقول : إن الجميع يرغبون ، بلا شك ، في مشاهدة دائرة الطباشير ، وبما أن العرض سيدوم أربع ساعات ، فهم يفضلون أن يبدأ هذا العرض في الساعة المحددة على أن يسمعوه هو يتكلم عن المسرح ؛ إذ أن العرض ، في الحقيقة ، هو الذي يهم . فأحسّ كل واحد بالسخرية وبالحياء الممتلىء فكاهةً . كان يقصد إلى أنه يجب أن يُحكَم عليه من خلال عمله . فماذا كان يفعل بريشت حينئذ ؟ كان يرتدي تلك السترة الرمادية (« الزرقاء » ، سترة العمل التي هي كرمزٍ لحياته ولعمله) ، ويجلس إلى مِقْرأ وسط اوركسترا المسرح ، ويرتّب نحو مائتي مصباح كشّاف صغير مثبّتةٍ في الشرفات ، واحداً واحداً ، لتنير خشبة المسرح . كان ينظم اتجاه هذه الأبواب الأثرية للمدينة وللكنيسة وهي التي أعطت ، وسط تلك الستائر البيضاء الهائلة ، الممدودة من شبكة شبيهة بعناقيد أزهار عملاقة ومندوفة ، أعطت لأول مرة . ذلك الانطباع بالخفّة المدهشة ، بالحرية ، بأريج « الكرز المزهر على روابي الربيع » ، الذي هو ، إلى جانب الأم شجاعة ، وغاليله ، و«الأم» ، كالصورة الأساسية لمسرحه ، تلك النكهة الجديدة كل الجدّة والتي لاتُضاهي البتّة ، تلك الشاعرية شاعرية العصور الدرامية التي تَصْدح في ذاكرة من استطاع أن يشهد واحداً من هذين العرضين أو الثلاثة . بريشت هو هذا ، مشهدٌ على خشبة المسرح يعُرض لإسعاد المتفرج .

إن كتاباته النظرية تأملٌ في فنه ، فيما كان يفعله أو فيما قد فعله ؛ وهي ليست مذهباً يُطبّق (وَصْفةً لصنع مسرحيات ناجحة للمسرح) ، لكنها ترجمةُ حساسيةٍ في سجل العقل النيّر ، الخالص .

وعندما يُمثّل القليل من بريشت في كل مكان (ولا سيما على يد فرقته البرلينرا نسامبل) فسوف يسقط بالضرورة الكثيرُ من مواضع سوء الفهم . إن أمارةً مبشّرة ممتازةً من أمارات هذا الانتصار هي أن الإجماع قد تم بين النقاد الباريزيين (المنقسمين حول المذهب والمحتوى) على عروض مختلفة اختلاف دائرة الطباشير (في ١٩٥٥) وصعودا ارتورواوي الذي تمكن مقاومته (في ١٩٦٠) .

* * *

«١»

مسرح «العصر العلمي»

كان بريشت عدواً لما هو معتم ، لما هو سرّ ، لما هو رومانسي ، لما هو لا عقلاني ، على نقيض « بارو » أو « فيلار » ، مع أن موقعهم في باب البحث هو ذاته . — فحيثما يعمل فيلار على خلفيّة سوداء من الظلمة والستائر ، وباضاءات متنوعة ومتحرّقة ، ونتفٍ من العتمة معلّقة بملابس ساطعة اللون ، يشتغل بريشت على خلفيّة بيضاء ، تحت إضاءةٍ شبه ثابتة ، متساوية ، وملابس بسيطة جداً ، يوحّد بينها لونٌ أساسي محايد(١) . كلاهما يَبْسط المسرحية كالفيلم ، بمتتالياتٍ ، لكن فيلار يسرّع كل متتالية (مع تمثيلها بأعلى درجة من الاحتفاليّة ، ومع التشديد على وحدة الطابع) ، وبريشت على العكس ، يمثل كلّ مشهد بأقصى درجة من التراخي والبطء والهدوء ، باسطاً بكل رفقٍ الدراما على اعتبارها كلا واحداً ، عازلاً ، في الغالب ، المتتاليات

(١) يدخل بريشت الإضاءة المتساوية والقوية لخشبة المسرح كلها رمزاً لقوى العقل المنيرة ، بدلا من الأضواء المتباينة والأضواء الخافتة المشجية في المذهب التعبيري الألماني (وهي رمز القوى اللا عقلانية) .

(مشيراً ، من جهة ثانية ، إلى تناقضاتها) . وحين يعطينا فيلار «لمحات» ، تخطيطات إجمالية خاطفة السرعة ، عن الواقع ، طافيةً من أعماق الظلام أو العدم ، ينتابنا ، مع بريشت ، إحساسٌ بالاتصال ، ولاسيما بفضل تغييرات الديكورات التي تجري خلف ستارة بيضاء (مكونة من فتائل طويلة من القطن في دائرة الطباشير) ومضاءة بقوّة ، نرى خلالها عملاً مادياً ، تقنياً يتم ، (وهو مع ذلك مخبأٌ عنا بفطنة) : وهكذا ينشأ المشهدُ التالي لا من سرّ الهاوية ومن الموسيقا ، لكن من عمل الناس الذين يقدّمون العرض . وبدلاً من أن يكون الزمن متقطّعاً وكونياً ، كما هو لدى فيلار ، نجده متصلاً وإنسانياً خالصاً لدى بريشت . ولا يُطلب إلينا أن نتعلّق بعوالم خلفيّة ؛ كلُّ رومانسية يجب أن تُستْبعَد ، وكذلك كل مذهبية جمالية . وكذلك يُنْبذ البحثُ عن العظمة ، وعما هو سحري واحتفالي مما هو عزيزٌ على فيلار وعلى ذخيرته المسرحيه ؛ أما الأداء فهو مألوف ، تلقائي ، متنوع جهد المستطاع .

مع بريشت ، الشعبُ هو الآن موضوع الدراما ، لا الملوك ولا العظماء ؛ وحتى عندما يدخل الملوك والعظماء ، في عمل بريشت ، فانهم يقدمون تبعاً للشعب لا من أجلهم أنفسهم : لم تعد هناك دراما بل حكاية ، أسطورة تروي الصعوبات الاجتماعية ، اليومية التي يعيشها الإنسان بصفته إنساناً .

إن بريشت من ذرّية أمثال فولتير وبومارشيه أوماركس ، لا من ذرية أمثال باسكال وراسين أو شكسبير . القدر غريبٌ عنه ، إن لم يكن بشكل تنظيم اجتماعي نابع من الانسان دائماً (ويمكنه أن يجعل

الحكمة والطيبة مستحيلين على الانسان ، وأن يقتله أو يفتّحه) ويستطيع الإنسان أن يغيره دائماً . إن حياة الإنسان بأكملها بين يدي الإنسان .

إن هذا الشعور بالحرية ، بالخفّة هو الذي حمله بريشت ، على نحو رفيع ، إلى المسرح ، سواءٌ في أعماله أم في إخراجه . ليس عند بريشت ذلك الخيار الشكسبيري المطلق : « أكون أو لا أكون » ، بل إن ما يطرحه دائماً هو هل يستطيع الإنسان أم لا (لسبب اجتماعي ، الثروة ، الطبقة . . .) أن يكون على هذه الصفة أو تلك (أن يكون طيّباً ، لطيفاً ، عادلاً ، محايداً في الحرب ، عالماً ، سعيداً ، أبا أو أماً ، خبازاً أو فلاحاً ، الخ) . إن لنا ما يكفينا من العناء مع مشكلات الحياة ، مع هذه الهموم المحددة ، المتواضعة التي تهمنا في أعماقنا ، مما يشغلنا عن الاكتراث للقلق الميتافيزيكي(١) . وأكثر من ذلك ، إذا عقدنا العزم على أن نمتلك هذا العالم فمن المهم أن نحذر من تلك العوالم الخلفية التي توشك ألا تكون سوى عوالم مدافعة عن النظام القائم ، ضامنة لأبدية هذا العالم القائم . إن ما يريه بريشت ليس العالم الأبدي للأهواء الإنسانية ، وإنما هو يُري عالماً طابعه الجوهري أنه قيد التحول ، وأن الحرية فيه معرضة للخطر . المثال النموذجي لذلك هو مسرحية « رجل برجل » إذ أن هذا هو لأول مرة ، موضوع هذا العمل . بعد « رجل

(١) من البديهي ان هذا هو أحد حدود عمل بريشت . لكن على كل فنان أن يختار منظوره ، وأن يصف بعد ذلك مستوى الإنسان الذي اعتقد أن من واجبه إيثاره ، ذلك أن الفن ليس إعادة كاملة للكلية الإنسانية . إن ميزة بريشت هو أنه فضل مستوى وجودنا الاجتماعي وأنه سعى إن أن يتملك من جديد كل شيء عبر هذا الموشور ، ليكون المسرح مسرح التاريخ. إن رفض بريشت لما وراء الطبيعة في هذا المنظور اختيار ومعركة ، وليس قصوراً ومجاملة كما هو الحال فيما يسمى مسرح الجادة مثلا .

برجل » تنمو جميع المسرحيات في هذا المستوى من علاقات الفرد بالمجتمع ، والمجتمع بالفرد : مظهرة كيف أن الفرد والمجتمع ينتج كلا منهما الآخر ، على نحو متناقض ، على نحو « جدلي » . إذ ليس الانسان وحده هو اللدن (مما يدحض مسلّمة « الخصائص الثابتة ») بل إن المجتمع لدنٌ أيضاً . وليس من إنسان إلا وهو في مجتمع وبمجتمع تاريخي معطى ، بحيث أننا لانستطيع أن نصف إنساناً دون أن نصف في الوقت نفسه العالم الذي يعيش فيه .

وفي بقية أعمال بريشت ، ليس « أبطاله » وحدهم هم الذين يتغيرون ، بل إن العالم المحيط بهم يتغير أيضاً ، إذ ليس من شيءٍ ثابتٍ ، وكل شيء في صيرورة . (دائرة الطباشير القوقازية تشهد ثورتين تجريان ، « الأم شجاعة » حرب الثلاثين عاماً ، حياة غاليلة الانتقال من النهضة المشتغلة بالكيمياء القديمة إلى العقلانية العلمية الحديثة ، الخ ..) . ومن هنا أهمية الزمان ، وشكل الوقائع التاريخية الذي تتّخذه أعمالُ بريشت .

هذا هو درسُ العصر العلمي : كلٌّ شيء يتغيّر ، لكن بحسب قوانين متى عُرفتْ أتاحت للإنسان السيطرة على العالم .

وهناك ، بالنسبة إلى بريشت ، عِلْمٌ لتغيير المجتمعات : إنه الماركسية التي تُتيح السيطرة على العالم الإنساني .

لقد قادته ماركسيتُه إلى التفكير في أن مسرح عصر صعود البروليتاريا ينبغي له هو أيضاً (كما فعلتْ المعرفةُ العلميةُ) أن يتحرر من سحر الخرافات اللاعقلانية . ينبغي له أن يستخدم تقنيّةً محدّدةً ،

موضوعيةً ، « علميةً » ، لتحليل الواقع الاجتماعي ومعرفته . وعليه أن يدرك أنه هو نفسه ظاهرةٌ اجتماعية ، وأن له وظيفة اجتماعية في الواقع الذي يوجد فيه ، على نحو واعٍ أو غير واعٍ .

ويستطيع المسرحُ أن يُسهم ، في الزمن الحاضر وفي كلِ زمن ، في تأييد ما هو موجود أو تعديله . يمكنه أن يَعْرض الوقائع على المشاهد بحيث تبدو غير قابلة للتغيّر ، أو بحيث تبدو ، في جوهرها ، موقّتةً ، عابرةً . يمكنه أن يُلح على أهواء « الطبيعة البشرية » أو على وضع الإنسان التاريخي ، المتغيّر أبداً . يمكنه أن يُعلّم معاصريه : « إن الإنسان هو هو في كل زمان ومكان » ، أو « ما ترونه حالياً يمكن أن يتغيّر ؛ إن الحرية والسعادة المفقودتين اليوم هما في مُستطاعك ، بشرط أن تغيّر المجتمع الحالي » (وهو ما فعله جميعُ المؤلفين الهجائيين) . ومن أجل ايقاظ هذا الوعي الثوري بعمق وبكل معاني الكلمة ، يجب أن يعمل الكاتبُ المسرحي ، بحسب رأي بريشت . يجب أن يُعطي الناسَ مذاقَ الحرية لا مذاق الأبديّة . ومن أجل ذلك فالمسرحُ لا يمكنه أن يرضى بذاته ، لا بالنسبة إلى الموضوعات التي يقترحها ، ولا بالنسبة إلى الشكل الذي يصطنعه لنفسه : إن للمسرح وظيفةً أخلاقية . إن الكاتب الذي اكتشف في آن واحد بؤس العالم الاجتماعي وأن هذا العالم قابلٌ للتحول لا يجوز له أن يكتب أيّ شيء كان ، ولا كيفما كان ، ولا من أجل أيٍّ كان . إنه يشعر بنفسه مسؤولاً عن المجتمع ، مسؤولاً عن العدالة وعن الحقيقة . ولا يجوز له أن يقتصر ، بحسب كلمة مشهورة لماركس ، على وصف العالم ، وهو يعلم انه يجب أن يساعد على تغييره . ومعنى ذلك أنه لا يستطيع البتّةَ أن يُفلت من

ضرورة الانخراط بنفسه في صراع الطبقات ، وأن يكون صانعاً له ، مما سيَضطرّه إلى مخالفة الأفكار المتداولة ، وصَدْم الطبقة المسيطرة التي ما تزال ، في فترة انحطاط الرأسمالية ، هي ذاتها التي تتيح للمسرح أن يحيا . ويغدو هدفُ الكاتب لا أن يَسْحر (أن يُنوّم) الجمهور بمفاتن الأسلوب والابتكار ، بل على العكس ، أن يوقظه ، أن يجعله ينفتح على أسئلة لا يطرحها على نفسه : أن يُحرّضه .

بيد أن المُراد بالتحريض ، حين يُقْصَدُ إلى تحويل العالم ، ليس ذلك التحريض العقيم (الذي مايزال برجوازياً) والذي عكف عليه بريشت الشاب في « بعل » ، (١٩١٩ — ١٩٢٠)، وفي « طبول في الليل » (١٩٢٠) ، وفي « في أدغال المدن » (١٩٢٢) وفي « رجل برجل » و« اوبرا القروش الثلاثة » (١٩٢٨) ؛ ولا يمكن أن يكون المراد به ذلك التحريض الفوضوي الذي يَبْعث على الغثيان وعلى المتعة الجمالية الخالصة ، في نهاية الأمر . التحريضُ الآن يجب أن يوقظ « الفكر » ، التفكير ، والعمل أخيراً ، لا العواطف المفرطة السهولة والتي تختفي بسرعة مُفرطة . المُراد تجاوزُ مسائل الشكل وتعيين وظيفة جديدة للمسرح ، وظيفة اجتماعية .

ولسنا نستطيع أن نقول كل شيء بحرية في مجتمع منقسم إلى طبقات ، مع أننا لا نتبيّن ، في معظم الوقت ، لاهذا الإكراه ولا ذلك الانقسام ، لفَرْط ما تَجْعلُ العادةُ الأشياءَ طبيعيةً .

ومن تفكير بريشت في هذه القضايا وُلد النص الأساسي من أجل فهم أعماله (في محتواها وفي شكلها على السواء) : خمس صعوبات لكتابة الحقيقة (١٩٣٤) .

لابدّ إذن ، قبل كل شيء ، من الشجاعة على قول الحقيقة ، وهو ما يَستتبع السجنَ أحياناً .

ولابدّ بعد ذلك : من الذكاء لتعرّف الحقيقة . فليس سهلاً جداً العثورُ على الحقيقة . هناك بالتأكيد حقائقُ لاقيمة لها ، معروفةٌ جداً ، لكنها لا تُجدي نفعاً في تحسين مصير الناس . يمكن الكلامُ على السماء والغيوم ؛ لكن ذلك ، في أزمنتنا المأساوية ، يكاد يكون جريمةً ، لإن فيه تغشيةً لجميع مظالم الأرض . من الملائم إذن أن نرى أية حقيقة تستحق أن تُقال ، لأن عمل الفنان يقوم بالضبط على إعطاء ما يعالجهُ طابع الأهمية .

فاذا اكتُشِفتْ الحقيقةُ كان لابدّ أيضاً من الفن الذي يمنحها قوة التقويض بحيث تغدو سلاحاً لتحويل العالم . وليس المقصود التنديد « بالشر على العموم » ، بل يجب تعيينُ أسبابٍ محدّدة في حالات محدّدة .

وهكذا فان الذاتية والشكلانية والانطباعية ، المعزّية أو المتشائمة تَصْرِفُ عن المشكلات الحقيقية للحياة الحديثة ؛ إنها تُنسي المدنَ والمعامل والضواحي البروليتارية والحرب والاستعمار ، جميع آلام هذا الزمن الموضوعية .

لكننا لانتكلم من أجل جميع الناس في آن واحد . ولا يمكن الاقتصارُ على كتابة الحقيقة : فسوف تظل حرفاً ميتاً ؛ بل يجب أيضاً أن يُحسَن اختيارُ الذين يمكن مخاطبتهم ، الذين سيكونون قابلين لاستخلاص نتائج الحقيقة ، لكي يعلموا ، لكي يفهموا ، ولكي

يعملوا . وهكذا فبعد أن واجه وتحمّل بريشت الجمهور البرجوازي التقليدي من ١٩١٩ إلى ١٩٢٩ ، أقلع عن المفهوم الذي كوّنه عن المسرح واختار من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٧ جمهوراً جديداً : البروليتاريين (مع مسرحيات مثل الأم) ، ثم مُضطهَدي النازية) (مع هول الرايخ الثالث وبؤسه ، الخ) .

لكن أليس ها هنا اختيارٌ ضيّق ؟ أليس مهماً أن يَستمع هذا الرأي غيرُ الذين ينبغي أن يسمعوه (بسبب وضعهم) ؟ وهل المسرحيةُ الحزبية هي حقاً الأكثر فعاليةً بالنسبة إلى الكاتب الثوري ؟ ألا يمكنه أن يفكر في جمهور آخر ؟ لكن كيف يَلْقى الكاتبُ أذناً صاغية عند الذين لا يريدون أن يسمعوا إن حدّثتهم ، على نحو شديد المباشرة ، وإن هاجمتهم على نحو شديد المباشرة ؟ ألن تُنفِّر المشاهدين بدلاً من أن تكسبهم إليك ؟ ها هنا صعوبة كبيرة أدركها بريشت بعمق . وقد ألقتْ ثقلها على عمله في شكله وفي مضمونه . وكان الجوابُ قاطعاً ، في أصل تفتّح فنه ، في مصدر إشعاعه الشامل حتى بجنب جمهور برجوازي كان بريشت يتمنّى أن يراه يختفي . وقد كرّس بريشت لهذه الصعوبة أطول معالجةٍ في « الصعوبات الخمس . يقول في الصعوبة الخامسة : ان مايلزمُ هو قدر كافٍ من الحيلة يضمن انتشاراً واسعاً للحقيقة . وقد استُخْدمت الحيلةُ في جميع الأزمنة لنشر الحقيقة حين تكون الحقيقةُ مخنوقةً ومكتومةً . يكفي أحياناً أن نغير بضع كلمات . إن الكثير من النقل ، من تغيير الأماكن والأسماء ، والأسلوب ، والاساطير الجديدة ، تساعد على قول الحقيقة الخصبة دون أن توقظ

انتباه الشرطة أو الحكومة . والجوهريُّ هو أن نُعلِّم منهجاً يفتّش ، فيجميع الأشياء وفي جميع الظواهر ، عن الجانب الذي يمكن تغييره .

لقد استطاع بريشت ، في نهاية الأمر ، أن يكون « رجل الحيلة » وتوجّه إلى جمهور عريض . وهو يصيب حبّات قلوبنا في إرتوروأوي» أو في « دائرة الطباشير القوقازية » مثلاً ، سواء أكنا ماركسيين أم غير ماركسيين . لكن هذا الانتقال لم يتم دون كثير من التلمسّات . وهكذا فالمسرحياتُ التي تُظهر مباشرةً صراع الطبقات تبدو كأنها تقاوم الموافقة الإجماعية كما تقاوم ، في الوقت نفسه ، المد الملحمي ، وكأن الحدثَ الملحمي بذاته ، لم يكن يستطيع أن يعثر على هذا البعد في المسرح ، وكأنه كان يميل ميلاً عميقـاً نحـو الطبيعية إذا هرب من الشعر إلى الاتجاه التعليمي . وكأنه كان ميتاً من الناحية الشعرية . إن جميع هذه المسرحيات – مسرحيات الحياة الراهنة – التي هي أدوات الصراع ، صراع المناضل ضد أعدائه ، بعيدةٌ عن أن تكون أفضل مسرحيات بريشت . كل شيء يجري وكأن التاريخ المُعاش مفرط الغنى ، في ذاته ، بالشخصيات والأحداث والمعنى والديمومة ، بحيث يبدو مُضيّقاً عليه في المسرح .

أليست « أيام الكومونة » فقيرة أشدّ الفقر إزاء واقع الكومونة المعاش الذي لم يستنفده المؤرخون ولم ينتهوا من تأويله ؟ وهول الرايخ الثالث وبؤسه » ألا تحمل قتالاً منتهباً » (على الأقل في شكلها آنذاك) ؟ وتنجو « الأم » و « الاستثناء والقاعدة » بأسلوب الأمثال المركّزة ، لكن « بنادق الأم كارار » تستنزفها البرهنةُ . كلُّ شيء يجري وكأن ما يُراد تقديمه إلى المستوى الأول ينبغي أن يظلّ ، على نحو جدلي ،

مخفياً بعمق ، مثل خميرةٍ سرية . ولا يمكننا عَرْض لبّ الأشياء دون أنِ نخونها أو أن نقتلها .

وعندما يعود بريشت مع « صعودا رتورو اوي الذي تمكن مقاومته» ومع « رؤى سيمون ماشار » إلى موضوع الحياة الراهنة فهو يستخلص نتائج تجربته : إن التحول الملحمي لصراع الطبقات سيمر بحيلة شعرية وسياسية ، وسيعطي الحدثَ بعداً شعبياً وأسطورياً .

هذا هو الدرس المُستفاد ممّا يقارب عشرين عاماً من الأبحاث المسرحية (١٩١٨ — ١٩٣٧) من « بعل » إلى « بنادق الأمر كارار » و«محاكمة لوكولوس » . لكن هناك خبرةً مكتسبةً نهائية : لقد أصبح التاريخ الحقيقي هو الموضوع . وذلك دربٌ طويل مقطوع منذ المسرحيات الفوضوية في البداية حيث لا نجد سوى احتقار المجتمع ، والنفور من السياسة ، وتمجيد قدر الفرد . الصَلْبُ الآن صلبٌ جماعي . والعملُ يجري عن وعي ، في حياة الناس الاجتماعية ، بقصد تغييرها ، تحسينها ، وجَعْل الانسان نفسه — بهذه الطريق — أفضل .

في الأعمال الملحمية الكبرى (حيث تنبسط الملحمةُ بحرية) يظلّ القصدُ هو نفسه ، لكن التاريخ بدلاً من أن يبدو كالإطار يغدو هو الرهان العميق . إنه يتستّر ، جدلياً ، خلف حكايات أخرى لكي يتبدّى على نحوٍ أكثر إقناعاً ، لكي يترك المجال حراً لعمل التفكير ، وللفن وللشعر .

بحيث أن هذا المسرح ذا الموضوعات اللاتاريخية ، في الظاهر آنذاك ، يغدو المسرح المرتبط أشدّ ارتباط بتاريخ زماننا : بتاريخ صراع الطبقات . سيغدو هذا المسرح المسرحَ الماركسي داخلياً .

هكذا يمكن أن تعطي أقصى ما يمكن أن تعطيه موضوعاتُ « المسرح الملحمي » وتقنّياتُه ، وهو مسرح قد يُدعى ، في أيامنا ، « اعلامياً » ، وبريشت يعارض به معارضة منهجية المسرح الذي سبقه ، ما يسمّيه المسرح الدرامي أو الأرسطي .

إن فكرة المسرح الملحمي لم تنزل فجأةً من السماء على رأس بريشت . فمنذ ١٩٢٠ عَمَدَ « بيسكاتور » (بمساعدة رابطة المشاهدين البروليتارية) إلى تحرير المسرح من الجماليّة ومن السحر ، إلى إحلال « البرهان » محل الصراخ الذي يُطلع الروح ، وإلى إظهار العالم المعاصر كما يسير . وكان يستخدم العروض السينمائية لأحداث الساعة . وكان يفكك أجهزة الآلة الاجتماعية الكبرى ، من وجهة نظر ثورية ، لكي يشرح تلك الآلة للمشاهدين ، ولكي يدعوهم إلى العمل السياسي . وكان بيسكاتور يستخدم ، بغير تفريق ، لفظتي « المسرح الملحمي » أو « المسرح السياسي » . وكان الجوهري ، من وجهة النظر الشكلية ، قطع الصلة بتقاليد المسرح الدرامي ، أن يكون المسرح دقيقاً وواضحاً ، وأن يشير إلى الأحداث والأسباب والعلاج(١) .

إن التعارض بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي يتعلّق بمحتوى العمل الأدبي ، وبنيته ، وبالأثر الذي ينبغي أن يُحدثه في المشاهد . ويمكن تلخيص ذلك التعارض في اللائحة التالية .

---

(١) في سنة ١٩٢٨ تعاون بريشت مع بيسكاتور . ونشر عدة مقالات سجالية دفاعاً عن مواقع المسرح السياسي لبيسكاتور . في هذا المنظور للمسرح الألماني إذ ذاك ينبغي أن نقرأ ما يفكر فيه بريشت عن المسرح .

ــ أ ــ

محتوى العمل

المسرح الدرامي أو الأرسطي(١)

١ ــ إنه يصور الطبيعة الإنسانية التي يفترضها شاملةً وثابتة . وهو يُري ما يُفترضُ أن يفهمه ويعمله ويحسّه جميعُ الناس في جميع الأزمنة وفي جميع الأمكنة مهما تكنْ بيئتهم .

٢ ــ انه يسلّم بأن كل واحد يملك ، من حيث هو إنسان ، تجربةً تامة بما هو عليه الشرط الإنساني : يكفي أن يلتفت الإنسانُ إلى ذاته حتى يعي ذلك .

٣ ــ إنه يؤمن بالوحدة العميقة للشخصية وراء التمزقات التي تصنع الطابع الهزلي والشجي والمأساوي للوجود ، وهو يتعلّق بدراسة الطباع ، وبتفجر الغرائز ، وبالعيوب والأهواء ؛ وهو يظهر نزاعاتها ،

(١) إن مفهوم المسرح الأرسطي ، لدى بريشت أسطورة مثلما هو مفهوم صارم : إنه يمثل كل ما يمقته بريشت في المسرح : إنه مفهوم منظم (أو سجالي) أكثر مما هو علمي .

ومجابهاتها لمتطلبات الضمير الأخلاقي والواجب أو الدين . (فيدر ، بيرنييس ، ميزا) .

٤ — إنه يَستبعد قسوة الحاجات ، وشروط الوجود الاقتصادية ، وبرودة خارجية الأشياء : الإنسان فيه منعزل عن العالم الاقتصادي مقصورٌ على داخليته الممجدة .

٥ — انه مسرح مثالي يفترض أن الفكر يحدد الكائن ، لاالعكس

٦ —إنه يمثّل العالم كما تراه الطبقات المسيطرة .

المسرح الملحمي أو الجدلي (الدياليكتيكي)

١ — إنه يدرس الإنسان كما نلقاه على نحوٍ محسوس (في الشارع ، في الملعب ، في المصنع) .

وهو يُري ما يفعله ، في عصرنا ، وعلى نحو مختلف تماماً عن عصورٍ أخرى ، ناسٌ من طبقات اجتماعية محددة ، في تعارضها مع طبقات أخرى .

٢ — إنه يقرّر مبدئياً أن الإنسان ليس معروفاً لدينا إلى الحد الذي يزعمونه ، وذلك طبقاً لدروس علم الاجتماع وعلم النفس والاقتصاد السياسي والماركسية .

٣ — إنه يرى في الإنسان نسيجاً من المتناقضات ، كائناً خيراً تارةً ، فظاً تارةً أخرى ، بخيلاً وكريماً ، يفعل ما يمكنه فعله ، على قدر ما ينبغي أن يفعله أو أكثر ، كائناً يتصرف بأسباب موضوعيّة أكثر مما يتصرف بالعاطفة ؛ مثلاً : إنه يودّ لو يكون خيراً ، لكنه لايستطيع أن ينسى مصالحه (الأم شجاعة ، شن تي ، مولر) .

٤ ــ إنه يخصص مكاناً جوهرياً لشروط الوجود المادية : للأجور للإضرابات ، للدولة ، للتعب والمرض ، ولتقسيم المجتمع إلى طبقات.

٥ ــ إنه مسرح مادي يفترض أن الظروف الاقتصادية تحدد الفكر .

٦ ــ إنه يمثل العالم اليومي للطبقة العاملة .

ــ ب ــ

بنية العمل

المسرح الدرامي أو الأرسطي :

١ ــ تعرض المسرحية نزاعاً ، وهي مبنيّة في مشاهد تترابط ترابطاً وثيقاً بعضها وبعض ، بحسب ترتيب منطقي وبسيكولوجي وزمني في آن واحد : الطبيعة لاتثب وثباً ، وهي تتبع تدرجاً خطياً . والوقت يسمح فقط بالنضج الداخلي وبنمو إمكانات الكائن الكامنة ، (لايمكن أن تصاب بيرينيس بنوبة قلبية ، ولا يجوز أن يشتهي تريستان بلح البحر) .

٢ ــ وهكذا تمضي المسرحيةُ من العرض الى الحل مروراً بالذروة التي تقع في الفصل الثالث ــ الموت ، وصول الملك ، الزواج ، كل ذلك يحمل حلّ النزاع ــ وشدة الصراع التي تقابل بين الأبطال أساسية : إنها تتجه إلى « المشهد الحاسم » في المسرح الكلاسيكي .

٣ ــ « ليملأْ المَسرح حتى النهاية حدثٌ واحد تام ، في مكان واحد ، وفي يوم واحد » .

المسرح الملحمي أو الجدلي :

١ ــ المسرحية تروي قصة ؛ وهي تُري كيف أن الكائنات،

والأشياء تتحول ؛ وهي تُصنَعُ من مشاهد متقطعة(١) . ولغير المتوقع فيها وظيفةٌ محددة : الطبيعةُ تثبُ وثباً : هناك انقطاعات ، وأحداثٌ طارئة ، بل وانقلابات : الترتيب ليس خطّياً ، والزمن يحمل الجديد أبداً ، ويقطع نسيج الاتصال الداخلي (القصةُ كلها حدثت لأن « غالي غاي » اشتهى ذات يوم أن يأكل سمكة صغيرة) .

٢ — كلٌّ مشهد يرد لذاته ، حاملاً سيل معلوماته الجديدة عن الشخصية والعالم الذي يعيش فيه . ليس ها هنا إذن تدرج درامي بحصر المعنى (وإن وُجِدَ خفيةً)—إن الحركة التي تنقل «القصة» أهم من النزاع .

٣ — ليِرَوْ لنا الشاعرُ عَبْرَ تعدّد الأزمنة والأمكنة قصة في حلقاتها الألف وفي شخصياتها المائة وبحضور العالم كله .

ج : الأثر في المُشاهد

المسرح الدرامي أو الأرسطي :

١ — الانتباه لايني يتعاظم لأن « الحل » يجعله دائم التيقّظ .

٢ — يهدف هذا المسرح إلى الإيهام المسرحي، إلى أن يجعلنا نعيش في الخيال حياةً أخرى أعلى وأجمل وأكثر درامية ، إذ يجعلنا نستشعر ، عن طريق التوحد بالممثّل ، تجاربَ لم تُذَعْ من قبل (لكنها كامنة في قلوبنا) . — وأنْ نعيش بشدةِ الأهواءَ على نمط خيالي تعني الاستمتاع بها والتطهر منها .

(١) لا بد من الإشارة هنا إلى التأثير الذي تركته دراما « سترندبرج » التعبيرية في جميع المعاصرين (وبخاصة طريق دمشق) ، وكذلك وبخاصة الأفلام الأولى العظيمة في تاريخ السينما (المدرعة بوتمكين) حيث كانت نظرية التركيب (المونتاج) جوهرية . وقد جعل منها ابزنشتاين تطبيقاً محسوساً للجدلية (الدياليكتيك) في الفن . (انظر مثلا دراسته عن الوحدة العضوية وعن عنصر التأثير في تأليف : « المدرعة بوتمكين ») .

٣ ــ وهكذا ينخرط المشاهدُ انخراطاً وثيقاً في العمل (مثل الرجل والمرأة في الحب على حدّ قول « بارو ») ؛ وتُستنزَف فعاليتهُ كلها في هذه الإحساسات العنيقة التي تجعله يرتعش أكثر مما تجعله يفكّر .

٤ ــ إنه مسرح الأبدية ، وإذن فهو لايبالي بالسياسة ؛ أي إنه محافظ .

المسرح الملحمي أو الجدلي :

١ ــ االانتباه متساوٍ من البداية إلى النهاية وهو ينصب على عناصر الإعلام الجديدة .

٢ ــ يُدعى المشاهِدُ لكي تُقَصّ عليه قصةٌ ، قصةٌ تُعلّمه شيئاً عن مسيرة عالمنا : فَلْيظلّ مشاهداً لهذه القصة دون أن يَنْسى نفسه فيها . لِيَبْقَ في مواجهة ما يرى . لتكن له تلك النظرةُ الهادئة ، نظرةُ طفلٍ من العصر العلمي إزاء ما هو غريب وما هو مألوف ، ليفهمْ ذلك وليحكمْ عليه .

٣ ــ يسعى هذا المسرح إلى إمتاع المشاهد ، لكن لا باستلابه في متعته . إن المُشاهد سيجد من اللذة في معرفة شيء جديد بقدر مايجد منها حين ينفعل وينتشي .

٤ ــ إنه مسرح تاريخي يغتذي بما يجري بين الناس (من سياسة) إنه ملتزمٌ اجتماعياً وذو مقصد ثوري .

وأراد بريشت أخيراً أن يصحّح المفهوم نفسه الذي يكوّنه الناس عن المؤلّف المسرحي ، ولا سيما منذ الرومانسية . فبدلا من فكرة المؤلّف المسرحي القابع في حجرته والساعي إلى التعبير عن عالمه

الخاص ورؤاه الداخلية أراد بريشت أن يُحل المؤلف الذي هو رئيس « مجموعة » ، رئيس مشروع ، ينظّم عملاً جماعياً شبيهاً بالنشاط الجديد الذي يُدخله تقسيمُ العمل في الحياة الحديثة كلها في قطاع العلوم والصناعة . لقد أراد أن يمنح النشاط المبدع في ميدان المسرح النبرةَ الجديدة للإبداع الاجتماعي الذي نشاهده في أكثر القطاعات حياةً في العالم الاقتصادي ، النبرة التي هي اليوم قاعدة السينما مثلاً . — وبرأيه أن المسرح لايستطيع إلا بهذه الطريق أن يطابق بين الواقع وصوره الخاصة عن الواقع ، وأن يلبّي تلك الحاجة الى المتعة والتسلية التي يشعر بها جميع العمال بعد عملهم. فكما أن الصناعة ليست في خدمة المهندس ، بل في خدمة المجتمع ، كذلك المسرحُ ليس في خدمة الشاعر ، بل في خدمة الجماهير . والمهم (في عصر توحيد النمط) ليست الأصالة بأي ثمن ، بل قابلية العمل لأن يُتيح للواقع أن يظهر على المسرح برشاقة . ولذلك فان رجل المسرح ، في الأزمنة الحديثة ، لا يستلهم أحداث الحياة المعاصرة فحسب ، بل وأعمال الماضي أيضاً . وهنا قدّم بريشت مثالاً على ذلك منذ البداية .

كان يَشْتار عسله من كل شيء ، من شكسبير ومارلو Marlow ، ومن الملهاة المرتجلة ، ومن المسرح الصيني أو الياباني ، ومن التقنّيات التعبيرية ، ومن الماركسية ، ومن « بروغل » ومن الفن الفارسي ومن التوراة (التوراة التي أثّرت فيه — باعترافه هو نفسه — أعظم تأثير !) . لكن ذلك كله ، كان يحوله إلى عملٍ مذاقُه ونكهتُه لايُضاهيان . وكثيرا ما مارس بريشت النَقْلَ المُبْدِع . وهذا النقل قام به ، في الغالب ، مع آخرين . وهكذا اقتبس انتيغون « سوفوكل»

(مع غاسبار نيهير (، والمربي لـ «لنز») مع روث بيرلو ، و«بينو بيسون» ، و«ايغون مونك» و«كاسبار ينهير») ، والأم لغوركي (مع دودو ، و«ايسلر» ، وستارك ، وويزنبورن) ، و«أوبرا القروش الثلاثة » لجون غاي (مع اليزابيت هو بتمان وكورت ويل) ، الخ . والأم شجاعة مأخوذة من مجموعة أخبار « غريميلهاوسن » ، ودائرة الطباشير القوقازية من اسطورة صينية لـ« لي هسنغ تاو » اقتبسها الشاعر النمساوي كلابوند ، و«السيد بونتيلا وخادمه ماتي » من حكايات فنلندية . إن مجهود الواحد يجب أن يَمدّ مجهود الجميع . والمهمُ هو العثورُ ، في كل مرة ، على السبيل التي تُتيح ، بواسطة الفن ، أن يَظْهر ، على أحسن وجه ، كيف يعيش ويتغيّر ناسُ اليوم ، في جو اليوم الصناعي والتجريبي والجماعي .

من المفهوم إذن أن ثورة بريشت الجمالية لاتنفصل عن أهدافه الثورية . إنه لايريد لنفسه أن يكون مجدداً للشكل في المسرح ، بل مجدداً للمسرح ولوظيفة المسرح. وليس هاهنا أيّ مُطلق تقني ؛ وإنا لنميل ببريشت إلى الشكلية الجمالية إذا قصرناه على تقنيات مسرحه الملحمي. ولقد كان يتساءل في آخر حياته إن لم يكن من الأفضل أن يتخلّى عن مفهوم المسرح الملحمي وإن يُؤثر عليه مفهوم « الجدلية في المسرح» الذي لعله أقل تقبّلاً الالتباس .

لا ينبغي إذن أن نرى فيما سيأتي سوى فحص لعدد من التقنيات التي استخدمها بريشت فعلاً في مسرحياته ــ لا مذهب مسرح الأزمنة الحديثة ، ولا « فناً شعرياً » . بَلْهَ القواعد الضرورية لكل فن بروليتاري .

«٢»

الجدلية «الدياكيلتيك» والدهشة

المقصود أن يُرينا المسرح الواقع المعاصر وأن يتيح لنا ، في الوقت نفسه ، الحكم عليه : ومن أجل ذلك ينبغي إذن أن يكفّ عن أن يبدو لناالواقع ضرورياً .

ينبغي أن يبدو لنا ذلك الواقع فجأة ، على خشبة المسرح ، غريباً ، مدهشاً ، « بعيداً » عنا . ولذلك سيدرجه بريشت في أساطير حقيقية ، في أمثال(١) .

بطرس يعرف فرانسوا جيداً حتّى إنه لايُوليه أيّ اهتمام . إن إدخاله في الأسطورة ، ضمن كل متناسق يعني أن يُكلّل بنورٍ جديد يُنعش الانتباه ، لفرط ما أنه من الصحيح أن التفكير ينشأ من الدهشة ، من النظرة الجديدة التي نلقيها على جميع الأشياء . وهكذا فعندما نسافر إلى الخارج نُدهش مما يبدو جدّ طبيعي ، عادياً ، لدى أبناء البلد :

(١) لم يخترع بريشت « المثل » انطلاقاً من لا شيء . فهو عنصر هام في الثقافة الألمانية في سنوات ١٩٢٠ - ١٩٣٠ . ولنذكر على سبيل المثال الأفلام التعبيرية لـ « مورنو » و « فرتيز لانغ . ولنذكر الأضواء الثلاثة ، المتروبول ، كاليغاري ، الخفاش . بيد أن بريشت قد قلب استخدام التعبيريين للمثل ووضعه في خدمة قوى العقل .

ففي حين تستيقظ ملكتنا الناقدة تغفو ملكتهم. وإذا شاء المسرح أن يؤدي وظيفته الاجتماعية أيْ وظيفته النقدية ، وإذا شاء أن يجعل المفاسد والقوى المُسيئة في المجتمع محسوسة لدى المشاهد لكي يتوق إلى تغييرها ، فعليه أن يوقظ هذا الحكم الحازم ، لا أن يثير ذلك الغثيان الغريزي — لأن الانفعال يختفي حالما نخرج من العرض ، في حين يطرح الحكمُ مشكلات لابدّ من إعادة التفكير فيها . الحلُّ هو أن نمتع الإنسان إذ نُريه حياته لكن كأنها « بعيدةٌ » عنه .

سيقال إذن : إنه سيُعمد إلى الوعظ في المسرح . وهذا بالذات ما يرفض أن يفعله بريشت بعد عهد المسرحيات التعليمية (ماعدا المسرحيات المعادية للنازية) . فهناك الكثير من الكتب والصحف لهذا الغرض . ليست مهمة المسرح أن يعلّم السياسة ؛ لكن مهمته من غير شك أن يُحسّس بها. المسرح أولاً ينبغي أن يُمتع الإنسان. إنه يخاطب حواس الإنسان لا عقله فحسب. ينبغي أن يرى « (لكن بطريقة» ما) الحياة كما هي (ونحن أحرار في أن نحكم عليها حينئذٍ) ، لا أن يبرهن على شيء .

والجدير بالملاحظة أنّ ليس بين شخصيات هذا المسرح الذي هو سياسيٌ على نحو رفيع نقاش سياسي تقريباً . إن هذه الشخصيات لا تطرح مشكلات اجتماعية ، إنها تعيشها (وعلينا نحن إذ نرى تلك الشخصيات تعيش تلك المشكلات ، على نحو غير واع في الأغلب ، أن نطرح على أنفسنا تلك المشكلات). وهكذا ففي« الأم شجاعة » تكون «آنا فيرلنغ» غارقة في الحرب التي تفترس لها أولادها ، لكنها تعيش من الحرب باعتبارها صاحبة مطعم الجند . ونحن نراها في لحظةٍ من اللحظات تنعى

على السلم الذي يدمرها . لكننا نرى ، في الوقت نفسه ، استنزاف الحرب لها ، في عربتها وقسماتها ولباسها وكل ما يحيط بها . ليس في هذه المسرحية المعادية جذرياً للحرب كلمةٌ واحدة ضد الحرب ، ما عدا ما نجده من لهجة الفكاهة ، كأن تشرح الشخصيةُ الطابع الضروري للحرب من أجل رفاهية البشر .

لكن هذا الموقف الطبيعي بالذات ، هذا الموقف المؤالف للحرب بالذات يجعل الأمر غريباً ، يُبعد الشخصيات عنا ، ويحثنا على الحكم بدلاً من القبول . وإذا كانت « شجاعة » ترجع في النهاية ، وهي تغني بغباوة وبساطة ، مع أول فوج يمر ، فان الممثل في المسرحيات الاخرى ليدعونا إلى التفكير :

قد رأيتم وسمعتم .

رأيتم حدثاً عادياً ،

حدثاً ممّا يجري كل يوم .

بيد أننا نرجوكم ،

اكتشفوا ، تحت المألوف ، ما ليس مألوفاً ،

وتحت اليومي ، اكشفوا مالا سبيل إلى تفسيره ،

عسى أن يقلقكم كلُّ ما ليس عادياً . وتحت القاعدة اكتشفوا التعسف .

وحيثما ظهر التعسف .

اعثروا على الدواء .

تلك هي نهاية « الإستثناء والقاعدة » . نزعة تعليمية تغيظ أحياناً ، لكنها تكمّل العمل وتحدد موقعه في بعده النقدي والأخلاقي.

جميع الموضوعات الساخنة والمعاصرة التي يتصدّى لها بريشت «مغرّبةً » عنا بالابتكار الشعري والفكاهة ، وكذلك بالبعد في المكان والزمان . وترينا مسرحيةُ « رجلٌ برجل » كيف أن المجتمع يمكنه أن يحول وسيطاً ايرلندياً شريفاً إلى محارب متوحش لايحلم إلا برش الناس جمعاً بالرصاص ، وهي تجري في الهند إبّان الاحتلال الانكليزي . وتُرينا « الاستثناءُ والقاعدة » كيف أن العدالة في مجتمع منقسم إلى طبقات عدالةٌ طبقية. لكنها تجري في صحراء صينيّة.وحياة غاليليه : تندّد بقوى الظلامية التي قد توجد في الكنيسة ، لكنها تجري افي ايطاليا في بدء القرن السابع عشر .«وانسان ستسوان الطيب » تري ستحالة الطيبة في عالم قائم على قيمة المال ليس غير ، واستحالة تغيير العالم بالإحسان الفردي وحده (لأن هناك ، في الحقيقة ، « أكثر مما ينبغي من البؤس والأسى ، ويا ربي ، لقد كنت ، أنا النفس المسكينة ، مفرطة الصغر بجنب مقاصدك العظيمة ») ، لكنها تجري في صينٍ أسطورية . وتري « شفيك في الحرب العالمية الثانية » بؤس عامة الناس في عهد النازية ، لكنها تفعل ذلك من خلال صورة بطل شعبي تشيكي يدع المجال عريضاً للفكاهة .

وتُري مسرحية « السيد بونتيلا وخادمه ماتي » شخصيةً » من شخصيات ما قبل التاريخ ، متحدّرٍ من أقدم الأجيال : والمقصود به ذلك الكائن المدعوّ ملاّكاً ، وهو حيوانٌ ضخمٌ ، منتفخ ، فائضٌ عن اللزوم على الأرض ، لكنها تجري في فنلندا ؛ « ودائرة الطباشير القوقازية » تُري أن الملكية لم تقم شرعياً إلا عـلى العمل ، لكنها

تجري في قوقاز من صنع الخيال » و«محاكمة لوكولوس » تجري في روما وفي مملكة الظلمات ؛ و« ماها غوني » في الولايات المتّحدة ، و«أوبرا القروش الثلاثة » في قاع مدينة لندن الخ . . .

إن الإبعادَ بالهزل والفكاهة والسخرية ، والإبعاد في المكان وفي الزمان هما من أقدم تقنيات تغريب العرض المسرحي (والإبعاد في الزمان والمكان قد أشاد بهما راسين في مقدّمة باجازيه) . وبريشت في أوج النضج لم يعد يرتكب خطأ استخدام الأحداث الراهنة مباشرةً ليؤسّس مسرحه : إن الحدث الراهن جدٌّ مُثقل بأهوائنا ، أهواء اللحظة الراهنة ، فلا يمكنه أن يوقظ فينا وعياً أعمق ولا أن يسحرنا . ولذلك تَعرْض مسرحيةُ « صعود ارتورو أوي الممكنة مقاومته » في عالم تجار الكرنب وقطاع الطرق في شيكاغو الصعود الهتلري ، في ايقاع جنوني علاوة على ذلك (وقد اهتدى اليه على أكمل وجه هذا « العرض التاريخي لقطاع الطرق » الذي قدّمته فرقة « البرلينر انسامبل »).

لكن تقنيات عديدة أخرى استخدمها بريشت لإبعاد العرض المسرحي عنا : بعضها خاص بكتابة الأعمال وبينيتها وبأسلوبها ، وبعضها الآخر بالأداء وبالإخراج .

وهي تستند بصورة جوهرية إلى فكرة الجدلية التي تؤكّد أن كل شيء يحمل في ذاته تناقضه الخاص وأن كل شيء في تغيّر مستمر . وحين يُرينا بريشت عكس ما يمكن أن ننتظر فهو لاينّي يُدهشنا ليحملنا على التفكير .

وهكذا فعندما يعمد إلى اتّهام الطبقة البرجوازيه فانما يهاجم منبع النظام ، الملكية الخاصة : لايُلغَى البروليتاري وحده ولا البرجوازي

وحده : العالمُ الرأسمالي مصنوعٌ من هذا التناقض : الأغنياءُ يتعايشون مع البروليتاريين وهم ينادون بالعدالة والحرية .

ومن هنا الطريقة الخاصة لمسرخية مثل السيد بونتيلا وخادمه ماتي . نحن نجد الثنائي المشهور في المسرح . السيد والخادم : دون جوان وسغاناربل ، آلما فيغا وفيفارو . لكن موليير جعل عنوان ملهاته دون جوان ؛ وبومارشيه ، على العكس ، فيغارو . أما بريشت فيسمّي مسرحيته — ولهذا دلالةٌ عظيمةٌ — : السيد بونتيلا وخادمه ماتي : إذ لايمكن الفصلُ بينهما ؛ والنظامُ لا يُفسد البروليتاري فحسب (إذ يُغرقُه في الجهل والبؤس والفظاظة الخ) ، وإنما يُفسد البرجوازيَّ أيضاً (إذ يقلّص فيه الحسَّ العملي والحسَّ بالإنسانية) . هذا ما يريه بريشت في « عرضه » للملاّك . وهكذا فهو إذ يُرينا أن الشعب أحياناً فظٌ ، لا يكفُّ عن إظهاره طيّباً ، بسيطاً ، إنسانياً ، لأن هذا الشعب ليس فظاً (أو قاسياً ، كذّاباً ، الخ) إلا بوَضعه لا بارادته . لكن قسوته ، على الخصوص ، — وهنا تتفجّر الجدلية — ليست اتّهاماً له ، لكنها اتّهام لإرهاف الطبقة التي هو سندُها ونفيُها في آن واحد : إن المشهد العظيم المسمّى : بونتيلا يُخطّب ابنته لرجل مثالٌ ممتعٌ على ذلك .

ليس نقد بريشت مرّاً البتّة ، لكنه رشيق ، ومليءٌ بالفكاهة لأنه غيرُ مباشر وجدلي . وهكذا يمكن اتّهام الحرب بجعل إحدى الشخصيات تمدحها .

هذا المسار جليٌ في محاكمة لوكولوس : إن لوكولوس يُظهر الوجه الرسمي من حياته ، انتصاراته ، غنائمه التي لا تُحصى ،

مجدَه وسلطتَه في روما . أما الشعبُ الذي يحارب والذي يحكم عليه بعد موته فيرى الوجه الآخر : البيوت المهدمة ، النساء المغتصبات ، الأطفال الموتى ، الأسعار المرتفعة ، البؤس . ويحتجّ لوكولوس ، لكن بريشت يطعن على وجهة نظره ، لأن الحرب هي أيضاً كل هذا . وفي هذه اللحظة تنبسط فكاهتُه الجدلية برشاقة : الشعبُ يعترف ببعض حسنات الحرب ، فطاهي لوكولوس يأتي ليشهد بحسنِ ذوق سيّده ، ثم يتكلم رجلٌ يحمل شجرة مثمرة هي شجرة كرز جاء بها لوكولوس من حملاته في آسيا وأمر بغرسها على سفوح جبال « الابنين » ، وهي الآن تنمو بوفرةٍ بين أشجار الكرمة وفي المروج ، وهي تبذل لبّها الثمين الأحمر والأسود لأبناء البشر . حينئذ يتقدم فلاحٌ ويُهنّىء لوكولوس على أجمل انتصاراته وأفضلها .

الفلاح :
منذ زمن بعيد
لم تعد غنيمةُ حرب الآسيتين
سوى حطام
ولترتعشْ للأحياء ، ربيعاً بعد ربيع ،
أجملُ غنائمكَ
بأغصانها البيضاء بالزهر
في ريح الهضاب .

لكن الجميع يغضبون ، ويذكّره معلّم المدرسة أن الظفر بهذه الأعجوبة التي كان يمكن أن يفعلها رجلٌ واحدٌ قد كلّفَ حياةَ ٨٠٠٠٠ رجل .

كل « الأم شجاعة » بهذه التقنية غير المباشرة : إنها لا تنتقد الحرب ؛ إنها تُريها .

كل « غاليليو غاليلة » بهذه التقنية غير المباشرة : إنها لا تنتقد التفتيش ولا الكنيسة آنذاك : إنها تُرينا التفتيش والكنيسة في صراعهما التاريخي ضد غاليليه . نحن نرى غاليايه ، وكفى .

وبالطريقة نفسها نجد الجدلية في قلب العرض النقدي للعالم البرجوازي عبر الموضوعات الجوهرية التي لا تنفصل عن الدولة والمحاكمة والعشق الجنسي والحب والطيبة .

* * *

لعل الدولة هي الموضوع(١) المركزي في عمل بريشت : إنها في أفق جميع المسرحيات إذ ليس من حياة اجتماعية بلا دولة : لكنْ في حين جرت العادة أن تُصوَّر الدولة على المسرح بنبل وكرامة — وكأنها محطّ الأخلاق — سيُرينا بريشت أن الدولة هي عكس ما تدّعيه : إنها المدافعة عن «النظام»القائم لا عن العدل والحياد؛والتواطؤ بين الدولة والمال يظهر في جميع منعطفات هذا المسرح : فكلما وقع إضرابٌ أو أزمة أرسلت الدولةُ بكل بساطة شرطتها وجنودها ليطلقوا النار على الشعب . « الأم » و « قدّيسة المسالخ جان » و « انسان ستسوان الطيب »، حوليّات هذه التجربة .

---

(١) ولا شك أنه أيضا الموضوع الذي عولج أوجز معالجة . إن تحليل الة الدولة يتطلب معالجة أكثر استفاضة لتكون واقعية وفعالة من الناحية المسرحية . (ومثل هذه المعالجة أخص بالاقتصاد السياسي والفلسفة منها بالمسرح) .

إن السلطة ، إذا ما نُظِر إليها من الخارج ، بنظر الشعب ، تعيش في تحريف مضحك دائم لذاتها وللحقيقة ، لأنها عاجزة عن السيطرة على الواقع مع احترام الحق .

وهكذا فعندما يريد بريشت أن يصف الدولة وعالم الأعمال (الدوائر العليا ، كما سيقول في « شفيك ») فانما يصفهما ، في نهاية الأمر ، على شكل سطو (شكل عنيف أو مرهف) . وسواء أكان المقصود الدولة القيصرية (الأم) ، أم الدولة الجمهورية البرجوازية (أيام الكومونة) ، أو الدولة الفاشية (رؤوس مدورة ورؤوس مدببه ، شفيك ، ارتورو اوي ، الخ) . فالدولة في الواقع وقبل كل شيء عالمٌ من الناس يقاتلون بجنون للحفاظ على طابع امتيازاتهم الباهظ . إن ذلك يصدم لكن ذلك يوقظ أيضاً ويتيح التفكير في الإغواءات (هذيان العظمة والاستخدام المتعسف للعنف) التي تهدّد كل شكل للسلطة ؛ لأن الشيوعيين أنفسهم لايمكنهم أن يجهلوا (بعد إعلان المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفيتي ، في ربيع ١٩٦٥ عن عنف المرحلة الستالينية).أن هذا النقد يتجاوز بصورة فريدة نقدَ الدولة البرجوازية .

إن ذلك يفسح المجال لصور كاريكاتورية شنيعة ، شرسة ، وعجيبة حيناً(من إنسان ستسوان الطيب إلى دائرة الطباشير القوقازية، ومن ارثورو اوي إلى شفيك) ، وحيناً آخر لصور كاريكاتورية مجردة أو تعليمية ، (من اوبرا القروش الثلاثة إلى قديسة المسالخ جان وإلى الأم) ، لكن ضراوة هذه الصور الكاريكاتورية ذاتها ومُغالاتها هما اللتان تضمنان لها قيمتها وتفاؤليتها،وهي تفاؤلية مقاتلة.ذلك لأننا

نرى شناعةَ ما قد كان ، وبما أننا نرى أيضاً أن كل شيء يتغيّر ويمكن أن يتغير ، فان ما يُرسله إلينا العرضُ هو نداءٌ لتبنّي سلوكٍ عادل وناجح إزاء ما هو كائن أو ما يمكن أن يكون ، إن موضوعات العصيان والحيلة والتسوية والتمرد الايجابي والسلبي ، هي على كل حال دائماً (من وجهة نظر الشعب) موضوعاتٌ تقابل موضوع الدولة : الفأر الذي يفعل ما بوسعه ليُفلت من الأسد في عالم يسيطر عليه الأقوى لا الأعدل . لأن الأمر بالنسبة إلى العدل كالأمر بالنسبة إلى الدولة .

وعندما يريد بريشت أن يُرينا ظلم مجتمعنا فهو يُرينا العدالة وهي تُمارَس . وموضوع المحاكمة دائمٌ في عمله . ذلك أن الحق ومن ثمّ القضاة والمحكمة يمثّلون دائرة الأخلاقية الموضوعية في مجتمع تاريخي معيّن : ما يَفْرضُه هذا المجتمع إجبارياً على جميع أعضائه لينجو بنمط تنظيمه . لقد كان هيغل يرى في الحق جوهر الواقع ذاته ، لبّ وجود الناس التاريخي ، وكان يرى فيه أيضاً تجسيداً للمطلق ، « العدالة » بما فيها من انتقال إلى الفعل على أيدي الناس ، ومن قبولٍ لديهم . ولا يرى فيه بريشت ، على أثر ماركس ، الا وسيلة تَقْمع بها الطبقةُ المسيطرةُ الطبقات المضطهدة . وبهذا المعنى تكون العدالة والحق أيضاًمن أكثر الأشياء دلالة في مجتمع معين : إذتُقْرأفيهما بوضوح درجةُ إنسانيته أو لا إنسانيته ، الأنماطُ الأساسية للعلاقات الإنسانية التي تسود ذلك المجتمع . وهكذا فللسيد حق الحياة والموت على عبده أم لا ؛ وهكذا فللسيد أن يدفع على هواه أجر عامله أم يُفرض عليه حدٌ أدنى من الأجور ؛ وهكذا يكون للعامل حقُ الإضراب أم لا . إن الحق

يعكس بأمانة حالة صراع الطبقات في لحظة معينة . وما نحسبه عدالةً ليس سوى نتيجة علاقة القوى ، معيار استثمار الإنسان للإنسان .

وفي عالم يمشي على رأسه ، ويحتقر فيه الإنسانُ الإنسانَ ، لابدّ للعدالة أيضاً من أن تمشي على رأسها وأن تحمل أعظم احتقار للإنسان . إنها ضامنةُ « النظام » ، النظام الذي يجب أن يُقلَبَ لكي تأتي العدالةُ بالذات ، ولكي يُظهر العهدُ الذي تم تجاوزه ظلمه وفوضاه .

ونحن نجد ثلاثة أشكال من المحاكم لدى بريشت : أولاً تعرية ماركسية للمحاكم البرجوازية ، لقسوتها ، لمشاركتها في صراع الطبقات . نجد ذلك في « الأم » حيث يُدان الشغيّلةُ بسبب آرائهم السياسية ، ولأنهم يوزعون المناشير ، ولأنهم يضربون ، ولأنهم يشاركون في الاجتماعات .

بريشت لا يدين هذا النوع من المحاكم : إنه يُرينا إياها ، ويري دهشةَ الأم أمام مثل هذه الطرائق : « لم يقترف أحدٌ شراً مع ذلك » ، « بلى ، إن الشر يُقترف بذلك كله : لقد أريد قلبُ النظام . . . » . والعرضُ أكثر قسوة وعرياً في « الاستثناء والقاعدة » . إن الحمّال لا يمكن أن يحب ذلك الذي يستخدمه ويستثمره ، وإذن فلا يمكنه إلا أن يرغب في التخلص منه عند أول فرصة سانحة .

وإذا انحنى حمّال تائه في الصحراء مع سيّده – وكلاهما يموت من العطش – ليلتقط شيئاً يشبه مطرة ماء ، ليقدّم لسيده شيئاً من الماء الذي خبّأه حتى هذه اللحظة ، فلا يمكن أن يفعل ذلك إلا ليلتقط حجراً يقتل به سيّده . لأن الحمال لايمكن أن يكون خيّراً . هذه هي القاعدة .

وإذا ما خرج على القاعدة مرةً واحدة فان ذلك لايمكن إلا أن يؤكّد القاعدة . وعلى كل حال لا يمكن للسيّد أن يعلم ذلك . وإذن فان لهذا السيد الذي يتناول مسدسه ويطلق النار ويقتل الحمّال الحقّ في اعتبار نفسه في دفاع مشروع عن الذات . وإذن فلا يمكن أن يُدان وليس هذا سوى مثال بين أمثله شتّى وهكذا فان كل يوم يصدر فيه حكمُ العدالة ، يُعلن الأخلاقيّة — والحالة تغدو تاريخية أكثر مما هي نظرية في « هول الرايخ الثالث وبؤسه » ، ففي اللوحة المسماة « البحث عن الحق » كان لابدّ لقاضٍ مسكين من أن يحكم على أحد رجال المباحث . . . وهناك أخيراً المثال الواقعي : محاكمة غاليليه (المشاهد ١١—١٢—١٣ — (إن علماء روما يعلمون أن غاليليه محق ، والبابا الجديد يؤيد غاليليه . لكن نظام العالم مهدد بالنظريات الفلكية الجديدة : إن أسس علم االكونيات الكنسي مهددة ،وتوشك الدهماءُ أن تثور حفيظتها .

يشرح راهبٌ شاب لغاليليه :

« ما جدوى الكتابة المقدسة حينئذ ، وهي التي قد فسرت كل شيء ، وسوغت كل شيء على أنه ضروري : العرق ، الصبر ، الجوع ، الخضوع ، وهي التي تكتشف فيها اليوم جميع أنواع الخطأ (...) لامعنى لبؤسنا : الجوع هو ببساطة ألا نكون قد أكلنا ، وليس اختباراً لقوّتنا ؛ الجهد هو ببساطة أن نحني ظهورنا وأن نجرّ الأثقال ، وليس مصدراً لجدارتنا. أتفهم الآن لماذا أقرأ في قرار المجتمع المقدس عطفاً كريماً وأمومياً ، إحساناً عظيماً » .

وإذن فمن أجل النظام يُضحَّى بالعدل ؛ ووسط الجبور العام . إذ كيف يمكن تصور هذه الأرض التي تدور ؟

راهب (يقوم بدور المهرج) . — إن الترنح يسبب لي الدوار . فالأرض تدور بسرعة مفرطة . هيه ، يا أستاذ ! اسمح لي أن أتمسّك بك (يتظاهر بأنه يترنح ويتمسك بعالم) .

العالم (يقلّده) . — هيه نعم ، ها هي سكرى ، هذه العزيزة القديمة .

(يتمسّك بآخر) .

الراهب . — قفْ ! لقد انزلقنا ! آمرك بالوقوف .

عالم ثان . — هذه هي الزُهرة تريد أن تنقلب . النجدة . لستُ أرى سوى نصف ردفها .

وهكذا فان غاليليه ضحيةُ مصالح بعضهم وغباء بعضهم الآخر : ضحية النظام الذي لا يُريد أن يُطيح به أحد ؛ لكنه ، وهو الماكر يقبل بأخاديعهم البصرية ، إذ : « يؤمن بالعقل » كما يقول ؛ ويعلم أن العقل فاتحٌ وأنه سينتصر على غباء البشر . وفي خبيئة منفاه يكتب « محادثاته » التي لا تلبث أن تنتشر في العالم .

وهكذا وأمام ظلم«ذلك الحق»، ينبغي أن يحني المرء ظهره (كما تعلم الأم شجاعة ذلك في أغنية الاستسلام الأكبر) . وإعداد إرادة صلبة لتغيير ذلك « الحق » ولخوض المعركة . لنقبل الظلم بغضب كي نسقطه على نحو أشدّ .

الشكلُ الثاني للمحاكم المحاكمُ التي من ابتكار الخيال ، وهي تهزأ من العدالة الرسمية لكنها تشبهها في نهاية الأمر . هكذا التقليد

الساخر لمحاكمة « غالي غاي » في « رجل برجل » ، ومحاكمة لوكولوس في الجحيم ، ومحاكمة « ماها غوني » ؛ وهكذا بخاصة « آزدك » قاضي دائرة الطباشير الذي قص علينا بريشت مطوّلاً قصته . إن آزدك الكاتب العمومي الذي اختاره الحراسُ السود المتمردون استهزاء ليقوم بوظيفة القاضي يحكم خلافاً « للحق » . . . .

إن آزدك يجازي الأغنياء ويبرئ الفقراء ، ويغنّي هو نفسه . وعلى هذا المنوال يوطّد العـــدالة ، في معظم الأحيان . وفي نهاية « دائرة الطباشير » يُعيد إلى الأم المتبنيّة الطفل الذي أنقذته من الموت والذي أرادت أن تنتزعه منها أمٌ ، حقيرة وأميرة . وأخيراً يجري حكمُ العدالة وسط الحبور والمزاح . — أو ليست مزحةً مضحكة عدالةُ المحاكم عندما تحكم في قضية تضمنت مشكلات سياسية واجتماعية ؟

لكن هناك شكلا ثالثاً للنظام والعدالة وهو الشكل الذي ترسم خطوطه الأولى المحاكم البروليتارية الصارمة . فلا بدّ من القسوة لإقامة نظام جديد ، ولا بد من الانضباط الحديدي ومن التواضع ، هذا ماتذكّر به مسرحياتُه التعامية مثل « القرار » (حيث يُعدَم المناضلُ المفرطُ الحساسية ، المفرط الاندفاع على أيدي رفاقه لأنه يُعرّض الثورةَ للخطر) . ومثل « ليهرستوك باد » أو « الذي يقول نعم والذي يقول لا » . ذلك لأن عالمنا مصنوع على نحو سيء جداً بحيث أن جميع الذين يعملون لتغييره خاضعون للقانون الإنساني . ويأمل بريشت ألاّ يكون الأمرُ كذلك ذات يوم . هذه القسوة حتى في معسكر

العادلين تُحيّرنا وتطرح علينا أسئلةً . المسرح يقوم إذن بمهمته السقراطية ، بكونه موقظاً للنفوس .

ونحن نرى كم يختلف هذا الموضوعُ الحاضر حضوراً شاملاً في هذا العمل عن الموضوع نفسه في عمل معاصره كافكا .

إن بريشت يُحلُّ محل الفكرةِ المَرَضية تقريباً ، فكرةِ الشعور بالإثم الميتافيزيكي — وهي فكرةٌ مبثوثة في أدب كافكا ومخالفة للعقل — مفهوماً واضحاً قابلاً للتغيير : إن العدالة عدالةٌ طبقية . ونحن نُدرك هنا وظيفة العَقْلنة والتطهير في الماركسية بالنسبة إلى التفكير الحديث المتّجه نحو اللاعقلانية ، و نفهم أنه قد أمكن الكلام بصددها على مسرح صحّي ، شبيه بتلك المجمّعات السكنية المعتدلة الأجرة ذات المطبخ العقلاني الموحّد النمط . وهنا من غير شك الحريةُ ، حرية مسرح متمحور بقصدٍ حول العلاقات الاجتماعية ووضعها (وهنا ، في الوقت نفسه مصدرُ الصعوبة) .

من كافكا إلى بريشت ، يصفو العالم لكنه يدقُّ . كما هو من دستويفسكي إلى بريشت. يفقد « الحقُّ » وظيفته المطهرة ، الفادية . يكف عن أن يكون نصيب الإنسان ، ويغدو قدره فحسب .

هذا الموضوع اللا إنساني ، موضوع قسوة الحق والدولة في عصر « ما قبل تاريخ الإنسان » ، كما يقول ماركس ، يقابله أبداً موضوعُ قدرة الأم اللامتناهية على التضحية ، لأن الأم هي رمز الإنسانية المتصالحة . لكن هذا الموضوع يكمّل بموضوع العشق الحسي .

والعشق الحسي لا يُمدَح ولا يُوسّع لذاته (كما هي الحال لدى تينيسي وليامز ، أو كازان ، أو فاديم مثلاً) : إنه مُستَنْكَدٌ من

المستندات في محاكمة المجتمع والمجتمعُ في طور تحلّله . وهو يتفجر في الأعمال التعبيرية الأولى ، مثل « بعل » ، وأوبرا القروش الثلاثة . لكنه يحوّم خفيّاً ، عابراً ، عنيفاً في المسرحيات الأخرى . وهو في بونتيلا مثلاً ، المشهد الذي تدعو فيه « ايفا » ، وهي باللباس القصير ، « ماتي » لصيد السرطان معها . العشقُ الحسي نَفْيُ الحب ، طُعْمٌ : هو إذن جوهري في مجتمع مُنْحطّ ، قائم على التملّك .

هذا العشق المتكتّم ، و إن كان لاهباً ، نجده لدى جميع البغايا اللواتي ملأ بهن بريشت مسرحه . لدى « ايفيت » الفتاة الفاجرة « في الأم شجاعة » التي تغني أغنية التآخي .لدى «تشن تي» التي هي بغيّ أيضاً، لكنها تحاول أن تتخلّص من وضعها لأنها هي أيضاً مثل « غروشا » قد عرفت « اغواء الطيبة الرهيب » . وفي « كومونة باريس » حيث يتم الوصالُ الجسدي بين متراسين .

هذا العشق رمزُ استلاب الإنسان ، تحوله إلى شيء ، إلى سلعة . هو نفي الامتلاء . كما أن صمت كاترين ابنة الأم شجاعة رمزُ البروليتاريا .

* * *

إن قسوة العالم اللا إنسانية تجد نفيها الخاص في الحب . ولم يتصدّ بريشت للموضوع الكلاسيكي : هوى الحب . فهذا الشكل من الحب يبدو له أحد التحولات البرجوازية للرومانسية عبر الاوبرا وملهاة الحبكة . فاالغنائية وتعقيدات الحب ، مآسي القلب والحواس ، لاتدخل في نطاق أخلاقيته ولا جماليته . بل إن هذا هو ما ينبذه على المسرح بأكبر قدرٍ من العنف : إنه لايرى فيه سوى الكذب والخداع ، سوى

الحقارة والصرْف عن مشكلات زمننا الرئيسية ، إذ أن العلاقات الأقتصادية والاجتماعية التي يتضمنها الحبُ منسيةٌ فيه كلياً على العموم . وعندما يتصدّى لحب الرجل للمرأة فذلك ليغض منه (في بعل) أو ليقلّد تقليداً تهكمياً العاطفية الحقيرة (في أوبرا القروش الثلاثة) . إن حقيقة الحب لدى بريشت ليست في أعاصير القلب أو تحليقاته ، لكنها في شعورٍ حنونٍ ، هادىء ، مصنوعٍ من اللطف والرقة والعطاء ، شعور قوي ، قريب من الصداقة ، مُشرب بالطيبة . إن سيمون وغروشا ، سون وشن‌تي ، هم الأزواج المعطّرون في مسرحه ، إن عليهم أن يفعلوا أشياء أخرى غير أن يخلقوا لأنفسهم تعقيدات عاطفية ، ولذلك أطال بريشت الوقوف عند تصوير شكل للحب ملطّف بصورة طبيعية : الحب الأمومي الذي يحتل مركزاً مختاراً في عمله .

ليس ها هنا أيضاً أية روحانية . الأم ، قبل كل شيء ، امرأة ، كائنٌ هش منخرط في حياة اجتماعية يصعب احتمالها . إنها أم لكنها غير منفصلة عن علاقات إنسانية أخرى (علاقات تميزها كما تميزها أمومتها) . الأمومة ليست وظيفة منسجمة ، ذلك أن التناقضات تمزقها كما تمزق كل شيء . وإذا كانت أماً فليس هذا خطأها (وهي بحاجة ، في بعض اللحظات ، إلى أن تنسى ذلك ، مهما كلّفها الأمرُ — لأنها لاتستطيع حقاً أن تنسى أنها أم) . ومن هنا المظهر المتباين الذي تُقدّم لنا الأمُ به : الفنّ يصف وليست وظيفته إضفاء المثالية على الأشياء . وبريشت يقاوم بعناد كل إضفاء للمثالية على الأم . إن هذا العرض الخشن ، المدهش ، هو الذي يمنح شخصية مسرحه هذه كل تلك الحياة .

تبدو الأم أولاً كمن تحمي اولادها ، بكل قواها ، من المجتمع وأذاه . وهكذا تريد الأم شجاعة أن تحتفظ بأولادها وتجنّبهم الحرب .

لكنْ ها هو ذا وجهٌ آخر للأم : الأم التي حطمها المجتمع والتي تهجر ابنها بسبب انتها زيتها . لأن البطولة فضيلةٌ حمقاء عندما تُمارس لذاتها . إن ابن « الأم شجاعة » الثاني هو خازن الفوج ، وقد عهد إليه النقيب ، في الهزيمة ، بصندوق الفوج . لكنه لا يستطيع الالتحاق في الوقت المطلوب ، فيُعتبر فاراً . ويعثر عليه في عربة « شجاعة » ، فتدافع عنه بكل قواها . وأخيراً يوقَفُ ، وكان يمكن إخلاء سبيله مقابل كفالة . لكن الأعمال هي الأعمال . ذلك أن الأم شجاعة تساوم على مبلغ الفدية ، طويلاً وبصبر مساومة امرأة متمرسة بالتجارة ، مساومةً أطول مما يُحتمل . فيضجر العقيد ويأمر باعدامه . وعندما يُؤتَى به ميتاً على محمل :

الرقيب . — لا يُعرَف اسمه ، هذا . ولابدّ من أن يُصار إلى تسجيل اسمه حتى يكون كل شيء نظامياً . لقد مرّ بكِ وتناول طعامه ، انظري ، لعلك تعرفينه . (يسحب الغطاء) . أتعرفينه ؟ (تهز الأم شجاعة رأسها) لا ؟ ألم تريه قط قبل أن يأتي ليأكل عندك . (تهز الأم شجاعة رأسها مرةً أخرى (. ارفعاه ! والقيا به في المقبرة العامة . إذ لايعرفه أحدٌ . (يرفعانه) .

ووجهٌ آخر للأم هو وجه المناضلة التي تعتنق قضية ابنها . وبيلاجيا فلاسوفا مثالٌ حي على ذلك .

الوجه الأخير للأم هو وجه الأم المتبنّية ، و«غروشا» في دائرة

الوجه الأخير للأم هو وجه الأم المتبنّية ، و«غروشا» ، في دائرة الطباشير نموذج لها . إنها الأم في أوج هدوء الحب حيث لا يتكلم الدمُ بل الطيبةُ والإخاء وحدهما : لأن كل شيء ملكٌ لمن يجعل هذا الشيء أفضل . ومن ذا الذي يسهم في جعل الشيء أفضل ما في العالم أكثر من تلك التي تُعنى بالولد وتربّيه وتحميه وتساعده ؟ لكن على غروشا ، في الوقت نفسه ، أن تهرب إلى حيث تستطيع الهرب : إن حياة الأم مكتوبٌ عليها أبداً المطاردةُ والعناد والحيلة ؛ وستترك غروشا هذا « الابن » بكل رضاً ، في البداية .

من الصعب أن تكون الأم أماً في هذا العالم . وما من أم لاتقول ذلك في هذا المسرح بأكمله . لكن « تشن‌تي » هي الرمز التي ينبغي لها ، لكي تحتفظ بابنها ، أن تخترع نظيراً لها : ابن عم يُدعى « شوي‌تا» وهو مُستغلٌ قاسٍ وقلب لا يعرف الرحمة ؛ ولا يحيا انسانُ ستسوان الطيب إلا بفضل هذه العفونة تحته . لا ، إن الأمهات لسن بطلات مسرحٍ ، لكنهن نساء ضعيفات يتخبطن وسعهن بكل براءة . وهذا ما يؤمّن ، جدلياً ، عظمتهن ، تأثيرهن في روح المشاهد الشعرية . لأن هذه الإنسانية تُدهشنا على حين غرة .

لكن لعل بريشت أراد أن يُواجهنا ويُدهشنا بموقف الطيبة في عالمنا على الخصوص ، أكثر من أي شيء آخر ، وذلك لكي يوقظنا ويَحمِلنا على التفكير في هذه المشكلة الرئيسية (التي هي كالرد الملحاح والأسيف على مشكلة وحشية الدولة وصراع الطبقات) .

تأتي الطيبةُ دائماً لتعكر نظام الأشياء ، وهو نظام العنف والربح . وهي تتجه تلقائياً نحو الضعفاء والصغار بدلاً من أن تقف في صف

الأغنياء والأقوياء . وهكذا فان جان دارك (قديسة المسالخ جان ، الشابة في جيش الخلاص) لا ترى بين عمال مسالخ شيكاغو العاطلين عن العمل ، تلك الكائنات

السيّئة والجبانة

الشبيهة بالوحش ، الممتلئة خيانة ،

المسؤولة أخيراً عن حياتها البائسة .

التي يراها فيها الرأسمالي مولر ، وإنما ترى بخاصة فقرهم وآلامهم ، وهي تريد أن تخفّف منها .

يمكن للمسرح أن يَقْتصر على هذا وأن يُظهر كيف أن الطيبة تَجْهد لافتداء الإنسان وانتشاله من لا إنسانيته (إذ أن انتصار الأخيار على الأشرار هو لب الميلودراما ذاته) . لكن ذلك سيكون مجرد عمل تثقيفي لفظي ولا واقعي . يجب ، على العكس ، اخضاع الطيبة للاختبار ، لتناقض الواقع كي نعرف كيف نحكم عليها . يجب أن نظهر ضعفها لنقدرها حقّ قدرها ولنحبها بوضوح. ليس سهلاً جداً أن يكون الإنسان طيباً في عالمنا ، فذلك يكلّف ، في معظم الأحيان الكثير من التمزق الداخلي والفيزيائي ، حتى إن بريشت تكلّم في « دائرة الطباشير » عن « إغواء الطيبة الرهيب » . إن بريشت لا يدين الطيبة . ولقد جاء في دائرة الطباشير نفسها أن من لا يسمع نداءها .

فلن يسمع أبداً

همس المحبّ الذي يناديه

ولا الشحرور في مطلع الصباح

ولا تنهد سعادة

قاطفي الكرمة المنهكين

عندما يدق ناقوس صلاة المساء .

إن بريشت يتخيل ببساطة ، حكايات ينظر فيها إلى الطيبة ، وهي تحيا وتتنفس في عالمنا ، ينظر بدهشة رصينة أو حانقة لأن هناك صلْباً حقيقيا لما هو ، من غير شك أفضل ما في عالمنا .

الطيبةُ ، بادىء ذي بدء، توشك أن تقود إلى نفيها ذاتها ، توشك ألا تكون سوى مجرد خدعة يقرها بعضهم (من الأغنياء أو الفقراء) كي يستغلوها لأنها تخدم مصالحهم . وهكذا فان جان دارك تنهي الإضراب تجنباً للعُنف ، وتلقي في العطالة العمال الذين تريد أن تساعدهم . ينبغي إذن إظهار أعظم اليقظة إزاء شروط العمل ، والجمع بين فهم المجموع و«فهم الحالات الخاصة » كما تُذكر بذلك مسرحية « القرار » (وهي تعالج المشكلة نفسها) إذا شئنا ألا نعرض للخطر قضية الطيبة .

الطيبة لا يمكن إلا أن تجلب المتاعب لمن يمارسها . غروشا وحدها في هذا المسرح تنتهي بأن تكافأ ؛ لكن جان دارك تُدفَع إلى اليأس وإلى هزء الناس منها ؛ والرفيق الشاب يُرمى بالرصاص في حفرة الكلس بعد أن قام بنقد ذاتي ؛ وكاترين تُرمى بالرصاص ؛ وسيمون ماشار تُساق إلى مصح المجانين ولا يجرؤ أحدٌ على الدفاع عنها .
ويبدو أنه يجب استخلاص النتيجة المدهشة التالية : إن ممارسة الطيبة أمرٌ فائق الصعوبة ، ولابد من التساهل أو الموت .

يقول الرأسمالي مولر ، القطبُ الصناعي الضخم في شيكاغو : لا نستطيع أن نكون طيبين إلا في بعض اللحظات .

ويوضّح السيد «بونتيلا» : لايمكن أن نكون طيبين إلا في بعض اللحظات ، وعندما لانعي مصالحنا كمالكين (عندما نكون في حالة السكر مثلاً) ،

ويقول أيضاً مَثَلُ إنسان ستسوان الطيب: يمكن أن نكون طيبين ، لكن بشرط أن نقوم ، ونحن نتمزق داخلياً ، بتسوية هي جوهر مذهب الأبوية : الاستغلال من جهة بكل ما في « النظام » من جشع ضار ، استغلال الذين نساعدهم ، من جهة أخرى ، بكرم ؛ لأنه لابدّ لنا من الوسائل المادية إذا شئنا أن نُعين الآخرين وأن نعيش نحن أنفسنا عيشة إنسانية ، ولا يستطيع أحدٌ أن يُعطي أكثر مما عنده .

لكي يكون الإنسانُ طيباً حقاً ، يجب ألا يكون مالكاً ولا بروليتارياً ، لا مستغلاً ولا مستغَلاً (إذ أن الاستغلال ليس مقصوراً بالضرورة على الاستغلال الطبقي ، لأن اضمحلال الدولة من حيث هي أداة لقمع الإنسان للإنسان ، هو برأي لينين نفسه ، شرط لحرية كل إنسان وتفتّحه) ، ويجب أن يعيش في مجتمع الوفرة الكافية .

وليس أقل يقيناً أن الطيبة هي الفضيلة الممتازة ، وهي التي تنير وستنير ، في نهاية الأمر ، العالم عندما يؤنسن العالم ، إن كان سيؤنسن ذات يوم . إن لطافة تشن تي وعذوبتها ، واللوحة النهائية في دائرة الطباشير ، حيث يُعاد الطفل إلى الأم التي تعهّدته ، والزوجة إلى الرجل الذي تحبّه هما كرمزين يَستبقان العهد الذي يمكن للإنسان

أن يقول فيه « نعم » للكون وأن يرضى بالحياة التي نصنعها لأنفسنا ، بعد أن توصّل إلى حلّ تناقضات كيانه ، وتناقضات الطبيعة والتاريخ .

لم نصل إلى هذا العهد بعد . ولذلك ، وريثما يأتي ذلك العهد ، فان الطيبة الحقيقية تقوم على تحويل العالم بمساعدة العلم. لكن الطيبة لذلك أيضاً ، هي ، في منظـــور بريشت اللا ديني على الإطـــلاق ، واقعٌ ، هو ، وعلى نحو عميق جداً ، واقعٌ جدليٌّ ، متناقض ، ولا سبيل إلى تجاوزه مع ذلك . إنها ، مع الجدليّة (الديالكتيك) ، الخميرةُ الهادئة والقويّةُ لكل أعماله . وبفضلهما ، يؤثّر في صميم قلوبنا وضع الإنسان وحياتُه ويدهشنا ذلك الوضع وهذه الحياةُ في كل لحظة ، لأنهما يبدوان لنا في ضوء ما هو غير اعتيادي .

* * *

«٣»

رواية قصة

هناك طرق كثيرة لرواية قصة ولإثارة تلك الدهشة الموقظة : وهكذا فالنبذ الجدلي للرومانسية وللغنائية (وهو نبذ يقوم على الاستحياء وعلى الاقتصاد الكبير في وسائل التعبير (يسمح) في بعض اللحظات التي يدع فيها آخرون — راسين وكلوديل مثلاً — سيلاً من العواطف المولهة ينداح) بتقويل الشخصيات أشياء « لطيفة » تحول الأنظار ، فتنفي عنف اللحظة « وتدهشنا » . والمشهد النموذجُ بهذا الشأن هو مشهد اللقاء بين تشن تي المومس الصغيرة في « انسان ستشوان الطيب » ، و«سون » الطيار العاطل عن العمل الذي يريد أن يشنق نفسه من اليأس ؛ المشهد رقم ثلاثة الذي يسميه بريشت شعريا : « مشهد الحديقة» (١) .

واقتداء بالصين ، يمكن أيضاً ، تمثيل حدث ما باعطائه طابعاً شعائرياً ينتشله من رتابة الحياة اليومية . إن الحادث المفرد والخاص

(١) حول أهمية الحكاية في عمل بريشت انظره « الاورغانون الصغير للمسرح » وانظر أيضا « مقدمة نموذج « موديل » انيتغون » .

(الخصام ، الحب بين اثنين ، المحاكمة ، توزيع المنشورات ، الخروج من قدّاس الأمراء) يكتسي هكذا مظهراً اسطوريا يُدهش ويسترعي الانتباه . والمثال الممتاز على استخدام الأسلوب الاحتفالي تقدّمُه دائرةُ الطباشير القوقازية في اللقاء بين غروشا وخطيبها أثناء الحريق قبل أن يسافر إلى الحرب . سيمون : — بما أن علينا أن نستعجل فلْنكفَّ عن الخصام : نحن بحاجة إلى الوقت لنتخاصم كما ينبغي لنا . أيمكن السؤالُ إن كان للآنسة أهل ؟

غروشا . . لا . لم يبق لي سوى أخي .

سيمون . — بما أن الزمن قصير فالسؤال الثاني سيكون : هل الآنسة معافاة مثل تفاحة على شجرة ؟

غروشا . — ربما أحسست بشيء من التشنّج في الكتف اليمنى ، من وقت إلى آخر ، وفيما سوى ذلك فأنا مهيّأةٌ لأي عمل . لم يجد أحدٌ قط فيّ ما يشكو منه .

سيمون . — هذا معلومٌ .

وفيما بعد ، عندما يعود سيمون من الحرب ويلقى خطيبته قرب الساقية تغسل غسيلها ، فاليك ما يمكن سماعه بعد تبادل الأسماء :

سيمون ، بلهجة احتفالية . — بارك الله بالآنسة وعافاها .

غروشا ، تنهض فرحةً وتنحني بعمق : — بارك الله بسيدي الجندي ، والحمد لله على عودته بالسلامة .

سيمون . — لقد وجدوا ما هو أضخم ، ما يُسمّى سمك البوري ؛ حينئذٍ تركوني في النهر .

غروشا — الطاهي يتكلم عن بسالته ، والبطل عن حسن حظّه .

وهكذا تمتزج الأمثال بالحب ، والطبيعة بالرقة . إن هناك طرائق كثيرة لرواية قصة . والفن ، عند بريشت هو في اكتشاف طرائق جديدة باستمرار .

ذلك أن الجوهري في المسرحية ، عنده ، هو الحكاية التي ترويها . إن الشاعر المسرحي كالشعر المنشد القديم : وظيفته أن يُظهر ما يجري بين الناس ، مع هذه الجدّة وهي أن يضع لنفسه ، اليوم ، مهمةً هي أن يُظهر بخاصةٍ ما يمكن أن يُناقش ، أن يُغير أو يحول . ولذلك فان « القصة » هي لب العمل الدرامي أو روحه ، كما كان يقول أرسطو ، أكثر من الشكل . إن المسرح يروي ، يشرح ، يغني حكاية .

إن مسرحيات بريشت ليست درامات مركزة إلى أعلى درجة . إن لها حريةً عظيمة في سيرها ؛ وهي تترك انطباعاً — خاطئاً من غير شك — هو أننا نستطيع دائماً أن نضيف إليها أو نحذف منها فصولاً .

إن للأعمال اليونانية جمالها ، إذ انها تقوم على مبدأ للنظام بسيطٍ يُلملم العملَ في وحدة شكله وعضوية هذا الشكل . لكن مقطعاً نباتياً أو حيوانياً ، ملوّناً ومنظوراً إليه في المجهر يملك جماله أيضاً وإن أَفلت منا مبدأُ النظام ، وإن كانت البنية منفتحةً وحرّةً ، وإن كنا نستشف استشفافاً أن العامل الإيقاعي والحركي الموزع توزيعاً صائباً وبلا تناظر هو الذي يَمْنح موضوع الإدراك قوة صدمه واتّساقَه .

إن أعمال بريشت تدخل في نطاق هذا النمط من الجمال ؛ إن لها بنيةً قابلةً للهزّ أو جدليةً ، هشّةً لكنها حركية دائماً . هذه

الميوعة في الروابط بين المشاهد تؤدي إلى تركيب شبيه بالنجود المسدّاة حيث يكون كلٌّ عنصر متناسقاً مع العنصر الذي سبقه من غير أن يتكرّر ، فهو يُحيل إليه ويذكّر به وإن لم ينشأ عنه بموجب ضرورة منطقية أو شكلية ؛ إنها مثل المفاصل أو الأقوال في حكاية مستفيضة بحرية . وبموجب هذه الوسائط المحسوسة التي تنظم المكان والزمان وتبعث الحياة فيهما . إن العرضي والاتفاقي هما ، كما هي الحال في الطبيعة والتاريخ ، جزءٌ من هذا الشعور الهادىء والمتنوع والديناميكي ، وإن لم يكن وافراً ، أبداً ، (على نقيض ج.ل.بارو) ، وهو الذي يميّز أعمال بريشت والبرلنر انسامبل . إن نمو الحكاية ، والاندفاعة السردية للقصة تمنحان كل مشهد مكانه ومعناه . بحيث أننا لا نستطيع هنا ، كما لا نستطيع في أعمال « ويبيرا »أو«فييرادي سيلفا» ، أن نشوش بلا ضرر نظام قطعة من هذه الآليات الإيقاعية ، من هذه الترابطات الحركية التي ألّف بينها بريشت ودفع بها إلى خشبة المسرح ليعثر فيها على ذلك الايقاع الحركي المبرعم بالحياة الذي يمنح الأشياء كلها بساطة ما هو طبيعي . إن العمل يتقدّم في وحدة «قصة » تبعث فيه الحياة وتدفعها موّارةً وشفّافةً .

هذا الجانبُ السردي تؤكّدهُ الموسيقا والأناشيد والأغاني التي تُسهم في الشاعرية وفي الإبعاد ، إذ تُعطي المسرحية سعةً عظيمة ، وشباباً عظيماً أو حنيناً عظيماً .

إن الموسيقا تمنح إخراج دائرة الطباشير أسلوباً من الرشاقة التي لا تُضاهى . والأغاني التي كتبها كورت ويل « لأوبرا القروش الثلاثة » مشهورةٌ عالمياً .

كذلك موسيقا « دوسو » للأم شجاعة ؛ فهي تضم المسرحية ضماً تغدو دونه مشوّهة كاثياً . إنها توفّر لها حيويتها الديناميكية ، الاندفاعة المظفّرة والفظة .فمن نشيد الانطلاق إلى النشيد الذي بغير مصاحبة،نشيد الأم شجاعة أمام ابنتها الميتة،ثم إلى وصول الفوج السائر الذي يخترقه صريرٌ خارق ؛ إن ذلك هو نَفَسُ المسرحية كلّه الذي يُعلن حبور الأم شجاعة وعماها وألمها .

إن الموسيقا تلعب دوراً محدّداً جداً في عالم بريشت . إنها ليست أبداً تعليقاً على النص يُغنّى ويُعبر عن العواطف التي ترجمتها الكلمةُ من قبل (وهو ما تُظهره حتى الغثيان أحياناً موسيقا السينما) . الموسيقا ، عند بريشت ، على العكس.إنها مستقلة بالنسبة إلى النص ، استقلالاً جدلياً ؛ إنها ، في الغالب ، نفيُ النص . فقد تكون مرحةً ، غير مبالية ، في أثناء مشهد حزين ، ومن شأن ذلك أن يجعل المشهد أشدّ إيلاماً . لكن لهذا التناقض معنى اجتماعياً . تاريخياً ، سياسياً ، بدلاً من أن يكون جمالياً محضاً .

إن وظيفة الموسيقا إذا فُهمتْ على هذا النحو ، تكفّ عن أن تكون عاطفيةً خالصة . إنها لا تؤثّر في القلب والعاطفة فحسب لكنها تبتعث يقظةَ العقل ، لأنها تَلْطمُ ؛ إنها تغدو نشازاً فجأةً ، بيد أنها تظل على وفاقٍ سرّي مع ما يقوله الممثلون . إنها تجبر المشاهد على إبطال السحر الذي كان سيستسلم له ببلدة : إنها تُعيد إليه حرّيته كمشاهد . لا ينبغي أن نبحث عن معنى آخر للتغريب : إنه استدعاء حرية المبدع والمستمع : استدعاءٌ خشنٌ أحيانا على الآذان التي تعوّدت تناغماتٍ أخرى .

لم يُهمَلُ هذا الإمكان الدرامي الذي هو الغناء حيث تنبسط النفسُ بحريّة ؟ لم يُهمَل هذا التعليق الذي يُعبّر فيه الشعبُ عن غنائيته بشكل حديث ؟ ذلك أن بريشت هنا لا يلجأ إلى الفولكلور، لكن إلى موسيقيين حديثين (ويل ، ايسلر ، دوسو) ، يكتبون ، فضلاً عن ذلك، أغاني شعبية (كما هي مثلاً حال كوزما وبريفير عندنا) ؛ إن الأغنية ، إذن عنصر شعري وهي في آنٍ واحد نداء إلى الحساسية المعاصرة للجمهور الشعبي الذي تخاطبه .إنها تردنا إلى عصرنا : فلكي يبعث المسرح الحياة في الواقع المعاصر يجب أن يتساوق معه، ومن أجل ذلك يجب أن يعمد إلى البحث عن وسائل جديدة للتعبير تتيح للتمثيل المسرحي ألا يتفِّه الواقع ،وتلك محاولة صعبة لا يدركها إلا القليلون.

* * *

« ٤ »

الإيماءة الاجتماعيّة

هذه المحاولة قد قام بها بريشت لا في عماه المكتوب فحسب بل وفي الإخراج العملي لهذا العمل بصفته مخرجاً . ففي برلين بين الحربين العالميتين ، وفي البرليز انسامبل منذ التحرير بخاصه ، أخرج أبرز مسرحياته إلى جانب مسرحيات أخرى. وكان يعدُّ هذا العمل التقني مهماً كالكتابة ؛ ذلك أن الأخراج يمدّ العمل ويؤوّله ويُفْهم نبراته الخفيّة . وهكذا ففي نهاية « الأم شجاعة » تعطي الأمُ الفلاحين مالاً لكي يدفنوا ابنتها؛وفي الأخراج ، تَعُدّ«هيلين فيغل» المال وتُعيد قطعة منه إلى محفظتها ، ثم تعطيه الفلاحين . فها هنا إشارة عظيمة الأهمية ، لُقيا ثمينة كالنص . ولذلك يقترح بريشت على المخرجين الآخرين « نموذجاً» للأداء ، يُعيّن لهم فيه ، كما يُعيّن لمصممي الديكورات وللممثلين ، ما الذي يبغيه بدقة (راجعاً إلى عددٍ كبير من الصور ، ومن النصوص المفسّرة ومن الإرشادات المسرحية التي تبلغ حدود التنبّؤ بأصغر التفاصيل) .

إن « النموذج » يعطي الإيقاع ، وإيقاع الحركة ، وديمومة كل مشهد وكل تغيّر في الديكور .

على النموذج أن يحدّد اولاً الإيماءة الأساسية في المسرحية . وهو يقصد بهذه الكلمة عدداً من الحركات التي تتوافق معاً ، وتكوّن كلاً وتعبّر عن سلوكٍ كالتهذيب والغضب الخ . وهكذا فلكل مشهد موقفه الأساسي ، كما كان يعلم ذلك بستانيسلافسكي . وحول هذا الموقف يتمركز الأداء .

لكن المسرحية بأسرها تكشف أيضاً عن موقف عام يكوّن إيماءتها الأساسية .

ويساعد النموذج بفضل صوره وتعليقاته على إبراز الإيماءة الأساسية في المسرحية .

وهكذا فان تمثيل مسرحية مثل « السيد بونتيلا وخادمه ماتي » بممثّلين ليس لهم أي تكوين سياسي ، أمرٌ شبه مستحيل . والواقع أن هؤلاء الممثلين لا يحسّون أنهم منخرطون مع جمهورهم في اتجاه تحويل ثوري للمجتمع ؛ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، إنهم عاجزون كلياً عن أن يلتقطوا جميع تلميحات النص وأن يتخذوا تجاه شخصيتهم موقف الألفة والمسافة الذي يتيح لهم أن يحكموا على تلك الشخصية في اللحظة نفسها التي يعطون عنها صورة مسرحية . سينحدرون إذ ذاك إلى إنتاج صورٍ تشيد بالقيادة العمالية ، إلى التمثيل الكوميدي أو البسيكولوجي الخالص ، كما تشهد بذلك إخراجات شتى نفذت هنا وهناك . وعلى العكس ، فان «ستيكل» في دور « بونتيلا » ، و«غيشونيك»في دور«ماتي»اتقنا المزجَ بين مقادير الفكاهة والواقعية فأتاح ذلك لهما أن يندّدا بالصراع بين المستغلين والمستغَلّين في اللحظة نفسها التي

يحاول فيها بونتيلا أن يخلط الأوراق وأن يجرب جميع حيل الأبوية والغنائية .

إن تعليمات النموذج ثمينةٌ إلى أبعد الحدود إذا شئنا أن نُبقي المسرحية في مستواها الاجتماعي بدقة ، وهو المستوى الذي أراد بريشت أن يضعها فيه ، وإذا شئنا أن نكشف عن غنى تحليله للواقع الاجتماعي بدلاً من أن نكشف عن أعماق أخرى تحتويها من غير شك ، لكن كتّاباً آخرين قبله استطاعوا أن يُبرزوها وبسعة أكبر .

يرى بريشت أن تعليمات النموذج تتسم بهذه الخصوصية وهي أنها تكون تدريباً عملياً لتقنيات المسرح الملحمي ، للمقاصد ، وللطرائق التي تسمح باستخدام الجدليّة في المسرح . وبهذه الطريق وحدها نستطيع أن نوضّح المعنى التاريخي للعمل : إيماءته الاجتماعية ، وأن نبلغ ، واقعياً ، أسلوب الأداء الملحمي . هكذا انفتح بيكاسو على أسلوب « فيلاسكيز » أو « جيورجيون » بالنقل . النّقْل الخالق عادةُ جميع المعلمين العظام : إنه فنٌ نبيل وصعب . وفضلاً عن ذلك . فماذا نفعل في فرنسا سوى أننا ننقل بطريقة خلاقة « كريغ » و«كوبو» ؟

* * *

الأسلوب الملحمي يهم قبل كل شيء الممثل الذي ينبغي أن يظل على « مسافةٍ » من شخصيته ؛ وهذا ما يفسر دور الفكاهة في الأداء ، الفكاهة التي هي دائماً ازدواجٌ ، مسافةٌ . لاينبغي أبداً للممثل أن يرتعد ، ينبغي أن يظل أبداً مالكاً لنفسه ، ألا يتقمص الشخصية ، ألا يتوحد بها

وأن يكتفي باظهارها « للمشاهد » محافظاً على نظرته الناقدة لأدائه نفسه . المقصود هنا ، لدى بريشت ، أن ينقل فوارق دقيقة جداً لكنها رئيسية في تمثيل « هيلين فيغل » . ولم يُفهم ذلك دائماً . ذلك أن المقصود هنا لايمكن أن يكون سوى تماس فيزيائي مع المشكلة العملية وليس نقاشاً نظرياً . إن الممثل بتمثيله ينبغي أن يُحدث أثراً من الدهشة ، من التباعد ، وهو في لغة بريشت : « أثر التغريب»(١) .

لم يزعم بريشت قط أنه مبتدع « أثر التغريب » الشهير هذا . لقد وسّع المذهبَ ولم يخلق الشيءَ : إن أثر التغريب يتجلّى في بعض مناسبات الحياة اليومية .

إن وظيفة أثر « إزالة الاستلاب » ، أثر التغريب ، أن يُبرز للنظر شيئاً عادياً ، شيئاً جدّ مألوف بحيث لم يكن يُلحظ،أن يبرزه على أنه مضيءٌ وجديد . فما كان شيئاً طبيعياً ، ما كان جزءاً من رتابة الحياة اليومية) وجبة طعام ، تفتيشاً ، توزيع المنشورات ، حياة صاحبة مطعم أو حياة فيزيائي) يصبح فجأةً حينئذٍ هاماً ، غريباً (بل صادماً) وغير متوقّع ؛ ومن شأن ذلك أن يساعد على الحكم عليه من منظور لم يُعْرَف من قبل .

تلك هي وظيفة الفن : التجميل من غير شك ، لكن في الوقت نفسه الكشف ، اكتشاف أشياء نسير بجانبها أبداً وتظن أننا نعرفها ، أشياء لم نكن نُوليها أية أهمية ، وذلك بالضبط لأنها مُسلّمٌ بها ، أو لأنها تتكرر بلا انقطاع .

---

(١) او «EFFETV» وسيرد فيما سيأتي من الكلام مترجما بأشكال شتى ، وكل منها يعبر عن هذا الجانب أو ذاك من دلالته المركبة : والمقصود به دائما اظهار كيف أن العرض المسرحي بفضل تحوله الجمالي ، يتباعد بالنسبة الى الادراك الاعتيادي : المقصود اظهار ذلك العرض في ضوء ما هو غير اعتيادي .

وهكذا فعندما يُقال لإنسانٍ يحتذي حذاءه الجديد أو يرتدي بزته الجديدة منذ أشهر وأشهر : « هل رأيت بزتك ؟ هل رأيت حذاءك ؟ » فان السؤال يَفْصم علاقةَ المباشرة والابتذال التي كانت تربطه بحذائه أو بزته : ذلك أن مسافةً تُحفَر فجأةً بينهما وبينه ، إنه مدعوٌّ إلى أن ينظر نظرةً جديدة إلى مالم يكن له الحق ، منذ أشهر وأشهر ، إلا أن يَمْثُلَ في جملة مدركات الحياة اليومية : وها هو يكتشف فجأه البقَع وثقوب التهرّؤ ؛ لم يكن يفكّر في بزته الجديدة فاذا بها باليةٌ ولابدّ من تغييرها .

وهناك كذلك « أثر كشف النقاب » وهو من أبسط الأشياء ، ذلك عندما نلقى ، بعد فراق طويل ، كائناً محبوباً تعوّدنا العيش معه : إن هذه النظرة التي أقلعت فجأة عن عادتها تكشف حينئذ عن هرمه مثلاً ، أو عن جانب من تصرفه لم يُلحَظْ حتى الآن . — إن وظيفة الفن هي أن يُحدث مثل هذه الآثار التي تتيح نقل حياتنا اليومية من مستوى اللامُدْرك إلى مستوى الباهر والمثير للاهتمام .

و «أثرالإدهاش» أوالتعجّب هو أيضاً في فن المسرحة لدى بريشت وفي إخراجه إسهامٌ من المسرح الشرقي ولا سيما من المسرح الصيني . كان بريشت يرى في الفن الصيني ملطّفاً لانفعالية الألماني الشديدة ، ووسيلةً للمحافظة على الانفعال ولكن مصفّى ، مُسْتبقى في حدود اللياقة . فكيف يعمل الفنانُ الشرقي ؟ تذكر الفيلم الملون الياباني الذي عنوانه : أبواب الجحيم . كان تمثيل الفتاة في تضاد مطلق مع مع تمثيل الجندي العاشق : كان هو يُمثّل (لنقلْ تبسيطاً) على الطريقة الامريكية ، متلبّساً الشخصية التي يمثّلها ، متصبّباً عرقاً ، متلوّياً ،

تائهاً في حبه الجنوني – ناسياً نفسه كلياً (حتى لقد خرج عن اللياقة في هذا التدفق العاطفي) . أما هي فكانت تمثّل على الطريقة الشرقية : تمثيلها معدوم تقريباً ، مجرد تجعيد الحاجبين في هذا التمثيل يدل على الرعب وانحناءة الاحترام تظهر الأمانةَ والحب ، وعزف العود يكشف عن انتظارٍ طويل من المرأة التي مزّقتها خصومةُ رجلين هي مدينةٌ بحياتها لها . لعبُ الدور يُشار إليه مجرد إشارة ، من غير تشديد أبداً . إن إشارة مختارةً اختياراً ممتازاً تُظهر ما تستشعره الشخصيةُ : إنها لا تلعب دورها ، لا تُمثّل الدراما تمثيلاً إيمائياً ، إنها تُفهمها . ومن هنا هذا التأثير العاطفي الرصين أشد رصانة والذي « يُلامس » العقل بقدر ما يُلامس القلب .

نحن نرى كم يُدير هذا الفن ظهره للمذهب الطبيعي ، كم هو قليل الاكتراث للحرفيّة ، مع أنه واقعي إلى أعلى الحدود ، أمينٌ لكل ما هو جوهري في هوى من الأهواء ، وفي وجه أو منظر . وبهذا بالذات يجمع بين الشاعرية والحقيقة . إنه يُظهر لنا الواقع في مظهر جديد ، مصفى وكالأسطوري : بأن يَفرض عليه قيود مجموعة من الرموز .

هذا الطابع الهادىء للتمثيل ، ينبغي للممثل الملحمي أن يحوزه . مثلاً ، إنه لايندفع قبل الأوان بكثير إلى خشبة المسرح ، بل إنه يكثر من التجارب حول الطاولة . إن ذلك يعوده أن يحتفظ في أدائه بأمثولة تلك المرحلة التي كان الدور يقرأ فيها بأصح طريقة ، والتي كان يعمد فيها إلى الاستشهاد منه . ينبغي أن يتعلم المحافظة على لهجة الاستشهاد . إن هيلين فيغل تستخدم هذه الطريقة بصورة ناجعة أشدّ النجوع في أول مشهد من الأم . ينبغي للممثل أن يتبنّى لهجة السرد الروائي لكي يطوع بوضوح أول تمثيله لإيقاع الحكاية ، إن التي تقوم بدور انتيغون تقول مثلاً

قبل دخول خشبة المسرح : « حينئذ بكت انتيغون على مصير إخوتها بكاءً مراً » ، وتتابع دورها . ويستطيع أيضاً أن ينظر إلى نفسه وأن يتأمل بنفسه طريقته الخاصة في تمثيل القاضي أو المغني ، وأن يُشهد الجمهور ، كما يفعل الممثلُ الصيني (وكما كان يفعل ارنست بوش في دور آزدك في دائرة الطباشير ، أو كما تفعل ذلك غالباً هيلين فيغل في « الأم » أو في « الأم شجاعة ») . إن أفعالها ، من جراء ذلك ، تكف عن أن تكون اندفاعية ، وتُظهر بوضوح أنها اختيارات ، قرارات . وهكذا تُوقف الأمُ شجاعة ، وفمُها مفتوحٌ ، الصرخة العظيمة التي ينتزعها منها موتُ الخادم : إن هذا الصمت الذي يحيط ماكنا ننتظره ، يُشير إلى مسافة متخذة بالنسبة إلى الانفعال ، وهو اختيار معبر كما يعبر عواءُ الضبع .

يظل الممثّلُ مالكاً لنفسه ، ونحن نرى ذلك . والمثال الصالح لما ينبغي أن يفعله هو هذا التمثيل الدقيق الذي يظل تلميحياً ، للمخرج الذي يعطي الممثل ايضاحاً عملياً : إنه يريه الجوهري لكن دون أن يبذل جهداً للاستبطان العاطفي المؤثر الذي يجعله يتوحد بالشخصية . هذا التخطيط الإجمالي المركز هو المثل الأعلى للمسرح الملحمي .

إن الأثر في المشاهد سيزيده الشعور بالسيطرة على الذات وعلى الدور ، بهذا الإتقان الفني الذي هو عنصرٌ رئيسي في هذه اللذة الجديدة ، بهذه الانفعالات المصفّاة والعفيفة ، التي يسعى المسرح الجدلي إلى إدخالها على خشبة المسرح .

وبما أن بريشت يأبى أن يعوّل على حساسية الممثل وحدها وبما أنه يطلب من الممثل أن يظل في مستوى الوعي الصاحي والانتقادي ، فقد ذُكر

« ديدرو ، في « المفارقة حول الممثل » بصدد أثر التغريب . — ويكفي أن نشير ،للتمييز بين المنظورين ،إلى أن بريشت ينشىء جمالية ً وأخلاقية ً للممثل حيث كان ديدرو ينشىء بسيكولوجية له . وحيثما كان ديدرو يقتصر على الوصف يعين بريشت الوسائل ويبحث عن غيرها بلا انقطاع . وحيثما كان ديدرو يهدف إلى الممثل وحده ، يهدف بريشت قبل كل شيء إلى العرض والطريقة التي يتلقاه بها المشاهد .

ولعل من الملائم أن نفكّر في طرائق السينما ، بدلاً من ديدرو ، لتوضيح ما يقصده بريشت بأثر التغريب . فلا حاجة بالسينما إلى اللجوء إلى تقنية خاصة في تمثيل الممثل أو في تمنمة الديكور للإفلات من النزعة الطبيعية المسطّحة ، ولبلوغ الشاعرية ولمباعدة الأشياء وإعطائها بروزاً : إنها تملك المستوى الضخم ، والغطسة ، وتحريك الكاميرا ، وتغطية الأشخاص بالأشياء ، وأثر المسافة ، وأثر الأسود والأبيض ، وانقطاع الصوت الخ . . . إن مستوى ضخماً مثلاً يمكنه أن يجعل من القطع الذهبية البسيطة قطعاً عجيبة (كما يُرى ذلك في ايفان الرهيب أو في الأضواء الثلاثة) ، أو رأس هر (كما في مولد أمة) . إن « أثر التغريب » يحاول أن يسترد لمصلحة المسرح مؤثّرات من هذا النوع تُسهم في « فَصْل » بعض مقاطع من المسرحية عن ميدان الحياة اليومية وعمّا لا أهمية له .

بيد أن ما يلاحقه بريشت عبر « أثر التغريب » ليس الهدف الفني فقط ، بل جلاء الجانب الاجتماعي للتصرف (إيماءة العمل الاجتماعية). فيُعْمَد مثلاً إلى إظهار الطابع الشعبي للناس الذين يتكلمون وهم يأكلون على المائدة باجلاسهم على كراسي أرجلها مفرطة القصر :

سيُضطرون حينئذٍ إلى الانحناء أكثر من المعتاد، ومن شأن ذلك أن يمنح جلستهم وأحاديثهم شيئاً ينير ، على نحو فريد ، وضعهم الشعبي .

وكذلك في « دائرة الطباشير » يُعلّم « آزدك » الدوق الأكبر الذي يسعى إلى الاختباء درساً حسناً في الإخراج « الاجتماعي » ، وذلك عندما يشرح له كيف ينبغي أن يجلس إن شاء حقاً أن يُعْتبر فقيراً . إنه يجبره على الجلوس ويضع في يده قطعة جبن : « الصندوق يمثل الطاولة . ضع مرفقيك على الطاولة ، والآن ، طوق بيديك الجبنة في صحنها ، كأنما يمكن اختطافُها منك في كل لحظة : ما الذي يؤكّد العكس لك ؟ امسكْ بالسكين كمنجل مفرط الصغر ، ودعْ تلك النظرة الشرهة ، بل لتكنْ لك نظرةٌ مهمومةٌ لأن جبنتك أخذت تختفي ، مثل جميع الأشياء الجميلة » .

في « الأم » ، وفي إحدى اللحظات ، تزور بيلاجي فلاسوفا ابنها الذي أُودع السجن بسبب مكائده الثورية . إن المشهد إن مُثّل تمثيلاً دراميا أمكنه أن يكون مؤثراً إلى أقصى حد ، وسوف نقرأ فيه ألم الأم وحبها إذ أُلجئت إلى دموعها، وحينئذ سيمّحي المعنى الاجتماعي للعمل . كان تمثيل هيلين فيغل مختلفاً اختلافاً كلياً . لقد كانت تستخدم ، من غير شك ، أساليب الأم المحزونة ، لكن ذلك لم يكن سوى لحظات خاطفة ، عندما ينظر إليهما الحارسُ ، وذلك لكي تثير شفقته وتحوّل انتباهه . حتى إذا صرفَ الحارس نظره عنهما ، قامت بعملها الثوري : كانت تطّلع من ابنها على أسماء الفلاحين الذين طلبوا الجريدة واحداً واحداً . كان تمثيلها تام الهدوء والصحو والسكينة ، والامتلاء بالفكاهة أيضاً . لقد كانت وستظل أماً، لكنها كانت أيضاً كأمّ لجميع الذين

يناضلون ويموتون « ليُدخلوا النظام إلى شؤون الدولة » « تستعمل » تصرفاً تقليدياً تُظهره ، في اللحظة نفسها ، عاطفياً ومنفعلاً على نحوٍ خالص وذلك لتجعله فاعلاً . كانت « هيلين فيغل » تُثري هنا بالفكاهة وبالطابع الاحتفالي الواضح لتمثيلها أن بيلاجي فلاسوفا كانت واعية جداً للمزحة الكبيرة التي كانت تمثلها تحت أنف العدو . إن حبّها لابنها كان يبدو ، من جرّاء ذلك ، أشدّ نقاءً . ها هنا يُحدثُ أثرُ التغريب دوره الكامل . وإذن فهو ليس اختيارياً في أداءٍ يقصد إلى المحافظة على مقاصد بريشت .

وهكذا لِنذَرَ المشهد ٤ من الأم شجاعة . لقد جاءت « شجاعة تشكو من أن الجنود أتلفوا عربتها . ويصل جنديٌّ وهو يصرخ عالياً ، ثم يرتجف لمجرد ذكر اسم الآمر ، ويجلس .

وتهزأ « شجاعة » من هذا الغضب ومن تلك الصرخات العالية لأن « الثورة الجالسة ثورةٌ مقموعة » كما تقول . ويهبّ الفتى واقفاً من جرّاء الشتيمة ، لكنها ترجوه أن يعود إلى الجلوس ، لأنهم « يعرفوننا — كما تقول — يعرفوننا ، ويعرفون كيف يديروننا » . إن المساكين عالقون في دوامة الضرورات إلى حدٍّ لا يستطيعون معه أن يحققوا مقاصد عظيمة ولا أن يعيشوا بعيداً عن التعرّض للشبهات : إنهم مُضطرون إلى ذلك وإلا غدا خبزهم اليومي ، أي وجودهم ذاته موضع نقاش . وذلك ما تلخصه بقولها : « لست خيراً منكم (....) وإذا احتججتُ فقد أعرّض تجارتي للأذى » .

وحينئذٍ تشرع في غناء الأغنية التي غدت معروفة جداً والتي أشاعتها شعبياً في فرنسا « جيرمين مونتيرو » وأشاعها مسرحُ الأمم في

باريس) ، وهي أغنية الاستسلام الأكبر . وتروي فيها قصة تلك الفتاة التي أبت أن تكون كباقي الفتيات والتي كانت تملك الموهبة والطموح ، والتي كانت تقصد إلى أن تسير بوقار وأن تُنقذ رقّتها ، والتي قبلت أي شيء ، بعد ذلك بقليل ، حين صار بين ذراعيها ولدان . هناك الكثيرون مثلها ممّن كانوا يعلّلون النفس بالآمال العظيمة ولا يرون شيئاً فوقهم ، ثم لا يلبثون أن يخفّفوا من غلوائهم ، وأن يتذلّلوا وأن يفعلوا ما يفعله الآخرون . وتختمها بقولها :

...(على قدر ما في جعبتك من مال ، احكمْ لسانك)
الشرشور في الفناء
يصْفر : يتحدث دائماً !
قبل أن ينصرم العام
ها هم يسيرون مع الجماعة
إنهم ينفخون في بوقهم الصغير
ويقتفون خُطا غيرهم
واحد اثنان ، الجميع في الصف !
الإنسان يقدر والله المدبّر
كل ذلك فهو من المزاح !

ماذا سيحلّ بهذا المشهد إن كان سيُمثّل دون تغريب ؟ إن الممثلة التي ستتوحّد بشخصيتها لاتكاد تستطيع أن تمنع نفسها من إعطاء هذا المشهد طابعاً قوياً ومؤثّراً . وسيفكر الجمهور حينئذٍ : نعم ، الأمر كذلك ، ولا حيلة لنا في الأمر ، سيظل الصغار هم الصغار أبداً ، ما عليهم إلا أن يَحنْوا ظهورهم ويذعنوا لأن هذا هو مجرى عالمنا

الجدير بالرثاء . وسيرى في الحدث الاجتماعي شيئاً لامردّ له ، أو كأنه دلالةٌ على الحتمية التي تسحق الناس . أما هيلين فيغل فكانت ، على العكس ، تمنح هذا المشهد جمال الموقف الفاعل وقوته في وجه الواقع الاجتماعي ؛ لأن الأم شجاعة ، في الواقع ، مثلها مثل المحرّضين الثلاثة في «القرار» ، تُعلّم أن الثورة الحقيقية ليست ذلك التمرد العقيم ؛ وأنها تتطلّب الحيلةَ والصبر ، وأن من الأفضل أحياناً أن يحني الإنسان ظهره لئلا يزيده انحناءً .

ولذلك كان تمثيل الممثلة قاسياً ومليئاً بالفكاهة والحركة في آنٍ واحد . وكان متبايناً ايضاً ، ديناميكيا ، وغير مُثقَل . كان يظهر الفطنةَ الاجتماعية ، والذكاء السياسي تحت الفضيحة : كان يقول بلا انقطاع : نعم ، يجب التسليمُ لاقبولاً أو رضاً ، بل حيلةً ناجعة . لم يكن يعلّم الضعف « الطبيعي » في الإنسان ، لكن الدونيّة الراهنة للطبقة ، وهي دونية يمكن علاجُها إذا غدا غضبُ اللحظة إرادةً شرسةً وعنيدة لتغيير النظام الراهن . ومن هنا الفظاظةُ الساخرة التي كانت تطبع التمثيل ، لا التحنّن أو اليأس الباهت .

أسهمت موسيقا « بول دوسو » إسهاماً شديداً في تأكيد هذا الانطباع . لم تكن مُهدهدة ، ولا حنيةً ، ولا شجيّةً ، لكنها كانت مؤخرة النبر ، ثم غنائية — مع أقوالٍ وأمثالٍ تُقال فجأةً ولا تُغنى ، وتنتزعك من أحلام يقظتك ، أقوالٍ وأمثال ممزّقة ومبتذلة .

(« اعملوا ، اجهدوا انفسكم . مَنْ يُردْ يقدرْ . السواقي الصغيرة تكوّن الأنهار الكبيرة ») .

جملٌ لاذعة تشير إلى السقوط المتوالي للمتمردين بالكلام .

كل هذا يُظهر كم يكون التمثيل الملحمي عكس التمثيل العاطفي ، أو التشكيلي الخالص ، المتروك لمزاج الممثل الفوّار . إنه تمثيل كله ايقاعات وتضادات . تمثيلٌ رقراقٌ متجسدٌ بأكمله تجسّداً خارجياً ، يُغذيه الضحكُ والفكاهة ، وليس من مسرح يضحك فيه المشاهدون أكثر من « البرلينر انسامبل » . تمثيل صاحٍ ومُسَيْطَر عليه . ومن هنا هذه الطريقة الهادئة نسبياً أيضاً التي تصدم أحياناً والتي يوكدها توكيداً أكبر اختيارُ الألوان . وبالفعل فالألوان ، في ألبرلينر انسامبل » هادئة دائماً تقريباً ، ومنطفئة ، ومخففة : اللون الرمادي هو اللون الاساسي في «الأم» وفي «حياة غاليليه» وفي الأم شجاعة — ضروبٌ من اللون الرمادي معجبةٌ ومتنوعة، وعبرها تغني ألوانٌ أخرى كالألوان البيضاء والصفراء والمغراء . لكن الألوان الحمراء نفسها خمرية وليست قرمزية . كل شيء يهدف إلى التعبير عن النظافة وغياب البهرجة : عن الهدوء والدقة .

خلال حديث في السوربون نظمه معهدُ الدراسات المسرحية برئاسة السيد « شيرر » ذكرت هيلين فيغل كلمة لبريشت بهذا المعنى : يقول بريشت : « كل الألوان تعجبني ، على شرط أن تكون رمادية » .

هذه السيطرة على الذات ، هذا التشديد على القيم الباردة والتي لامركّبات فيها ، يسمحان بتنقية العالم من كل اجتياحٍ ذاتي ، لكي يصبح هو نفسه مشهداً عجيباً . — هذه هي الشروط التي لا يمكن أن يوجد دونها هذا الفن الذي يحاول أن يُحلّ ما يمكن أن نسمّيه مسرح السطح(أو الإعلامي)محل المسرح القديم، مسرح الأهواء والهُوى(١)الداخلية.

(١) هوى : بضم الهاء جمع هوة .

«٥»

المسرح الملحمي

إن التجسّد الخارجي للأداء يتوكّد ، لدى الممثل البريشتي ، بعوامل شتى . وهي قبل كل شيء أوليّة الحبكة على الشخصية . إن وجوه مسرح بريشت لافتةٌ للنظر بكثافتها ودقتها — ومما له دلالته أن معظم مسرحياته تحمل اسم شخصية . لكن جدلية المسرحية ليست في الكشف عن أسرار الشخصيات ، عن نفوسها ، لكن في أن تجعل من هذه الشخصيات نقطة تبلور العلاقات والمشكلات الاجتماعية : ليس « طبعُ » الأم شجاعة هو الذي يهمنا والذي يجب أن يَستوقفنا ، بل ما فعلته حربُ الثلاثين عاماً بأمرأةٍ كبقية النساء . وليس « طبع » الأم كارار هو موضوع الكشف : فليس هنا ما يكشف غير العلاقات الشخصية ولا سيما العلاقات الاجتماعية ؛ وكذلك الأمرُ بالنسبة إلى « ماتي » وهذا الحيوان السابق للتاريخ الذي هو « المالك » : ما « طبعُ ماتي ؟ ماتي موجودٌ هنا لإظهار جوهر المالك ، وشططه ، وفقدانه الإنسانية . إن الممثل الذي يسعى إلى سَبْر طبع ماتي أو طبع بونتيلا سيضل سبيله : سوف يضع «البسيكولوجية» حيثُ لا بسيكولوجية. سوف يبدد إلى ذرات مسرحيةً تنحصر وحدتها في المستوى الاجتماعي، وحده(١)

(١) كان بريشت لا يدع عمليا أي مجال للمناقشات ، أثناء التدريبات المسرحية ، ولا سيما المناقشات « البسيكولوجية » حول الشخصية . وعندما كان أحد الممثلين يريد أن يعلل تمثيله « بسيكولوجيا » كان بريشت يقول له : « أرنا ما تقترحه » . فاذا كان ما يقترحه مقبولا أخذ به واذا لم تكن مقبولا تبين الممثل ذلك ، على الفور .

ولذلك فان ابتكار الانقلابات ، الحبكة ، — وبكلمة واحدة : القصة — يحتل مكاناً كبيراً في هذا المسرح . إن المسرح الملحمي لايكشف عن شخصيات ، لا يَحبُك « دراما » ، إنه يروي ، يسرد قصة . وما ينبغي أن يستوقف إنما هو « القصة ». ذلك ما ينبغي أن يقود التمثيل .

يستطيع المشاهدُ أن يفكر والممثل يتكلم ، ويستطيع أن يدخّن ويأكل الفستق أو يحلم .. لكن عليه بخاصة ألا يفقد الخيط الهادي : إن المسرحية لا تُريه ناساً يتواجهون وجهاً لوجه ، لكن بنيةً اجتماعية تسيطر على الناس وتقودهم تضغط عليهم أو تحررهم . إلى ذلك يجب أن يجُذب انتباهه. ولهذا فالإيقاع الملحمي ايقاع «سائر». وعندما يوشك أن يتباطأ بسبب الاوّلية الممنوحة للأبطال تتدخل الجوقة (أو النشيدُ) التي تعلّق أو تدفع إلى الأمام ، وتنتقد أو تحكم ، فينطلق الممثل ، تحفزه الجوقةُ ، إلى عمل جديد ، لأن المسرحية الملحمية لا تبسط عملا عظيماً واحداً : إنها تحبك أعمالاً صغيرةً شتى تنير من جوانب شتى موقفاً من المواقف

هذا ما ينبغي أن يظهره التمثيل وليس إن كانت آنا فيرلنغ طيبة أو محتالة أو غيرى الخ . مائة شيء تمر هي بها (لكنها ليست واحداً منها لأنه لايمكن تجميدها في طبع ما) . في الأداء الملحمي ، البنيةُ الإجمالية للمسرحية هي التي تقود الممثل خطوةً خطوةً ، لا العكس .

فمن المفهوم أن تكون الحركةُ على خشبة المسرح (أكثر من حركة « النفس » على الوجه) ، الانتقال الفيزيائي ، هي السمة المهيمنة

على الممثّل الملحمي . لاشيء أقل سكوناً من أدائه . ليس يجري تمثيل بل حركة . لكن هذه الحركة تختلف عن الحركة المأساويّة التي تهدف إلى أن تروع المشاهد بالرهبة أو بالشفقة . التنقلات يجب أن تبدو خفيفةً ، نشطة ، يجب أن نحس بها وسط شتى الانقطاعات والأغماءات وضروب الصرير ، وسط الفرح بالوجود في العالم أو الخوف من ذلك ، وليس المقصود أيضاً السرعة الفائقة في التمثيل العزيزة على غرينيه دي تولوز « أو على « روبير هيرش » مثلاً . « التمثيل الصحيح وبأكبر قدر ممكن من التواضع ذلك هو همنا الوحيد » ، هذا ما كانت تقوله هيلين فيغل . وكانت تضيف : « إن تمثيلنا أكثر تفكيراً بالجسد كله لكنه ليس أكثر جسديةً » .

هذا التمثيل المتعقل ، هذه النظرة النقدية ، إن ذلك تملكه هيلين فيغل دوماً : إنها لاتدع مكاناً لأية حساسية زائفة في إيمائيتها ، وهي تحرص على أن يكون تمثيلها مليئاً بالحركات المتناقضة ، والانقطاعات المفاجئة التي تعري الآلية الفيزيائية . ففي « الأم شجاعة وأولادها » مثلاً ، يتدلّى الخرجُ الكبير من زنارها ، وهو تقريباً مفتاحُ دورها . وبفضل هذا الخرج جعلت هيلين فيغل من هذه « الأم — امرأة الأعمال » التناقض المتجسد الذي أحب بريشت أن يراه فيها . وبفضل هذا الخرج عيّن بريشت نقاط الانقطاع بين الأم المعنية بالعواطف والتاجرة المعنيّة بالمال : فتارة تهتم بالخرج وتجسّه . وتعدّ ما فيه أو تعيد إليه المال ؛ وتارة أخرى تنساه ؛ وهي في بعض الأحيان تتركنا معلّقين ، وتتردد بين الأعمال والعاطفة : مثلا ، أتفتحه أم لا ، لتنقذ ابنها ، من الموت ، في الوقت المناسب ؟

هذه الحركةُ الدائبة أبديةٌ فعندما تصل ابنتها مشوهة تفكّر : « لن يكون لها زوج » ، لكن بضاعتها أمام عينيها ، وحينئذٍ ترى

شيئاً من الواقع . فتقول : « الطحين في حالة حسنة ،والطبل لم يضع. ليس كل شيء ميؤوساً منه إذن ، وبينما هي ترتب الطبل تقول « ملعونة هذي الحرب ؟ » وفي المشهد التالي ، ينقلب كل شيء فتتابع طريقها مع الحرب .

إن تمثيل هيلين فيغل ، بهذه الوسيلة من الجدلية المتجسّدة ، كله انقطاعات وذبذبات . إنها تحب أن تدير لسانها داخل وجنتيها لتنفخهما على شكل تفاحة ، ثم ترخيهما فجأة ؛ تحب أن تمسك بطرف فستانها قبل أن تثب فجأة . وهي تحب أن تقلد إيمائياً المرأة التي ترقّع أو تجفف ، لكن بسرعة أكبر وهزّات أكثر . إن حركتها قاطعة ومحدّدة ، واضحة ومقطوعةٌ بجفاف : إن ما يُخفي ميكانيكيّة الحركة هوفن الابتكار الإيمائي التي تبرهن عليه،والتسلية المملوءة بالفكاهة والسخرية،التسلية التي يبدو أنها تجدها في أن تُدهش دائماً أو في الهيمنة على محادثها بسيطرتها على موقفها وبما في هذا الموقف من لا متوقع . وذلك يغيظ في بعض اللحظات (في الأم مثلا ، حيث تظهر كثيراً مثل كائن غريب قاسٍ لامثل أم البروليتاري) ، لكن ذلك وسيلةٌ يملكها الممثّلُ البريشتي لكي لا تعرض علينا داخليته كمشهدٍ نشاهده : إنه يريد أن نختزله فيما يفعل وما يقول : ألا نقف عنده إلا بمقدار ما هو دعامة القصة التي ترويها المسرحيةُ كلها . إنه يريد أن يُعيد بناءَ عالم واقعي لا أن يَستحضر في وجداننا عالم الداخلية والعمق . إنه ينفعل كل شيء لكي لا نتوهم أيّةَ هوّةٍ فيه . إنه يمثل السطح . ومع ذلك ، فبأية رشاقة استطاعت شن تي أن تكون طيبّة ، رقيقةً ، في البرليز انسامبل !

إذا كان الممثل الملحمي يفعل كل ما في وسعه لكي لا يكون سوى « إشارة إلى العاطفة أو القصة ، — فسيحاول أن يستخدم الأشياء ، أن يجسّد أداءه خارجياً في أعمال فيزيائية شتى : سيميل مثلاً إلى أن يكون بيده دائماً شيءٌ يحمله (سيف ، طفل ، بندقية ، تفاحة ، كتاب ، طبل ، قبعة ، زجاجة ، مالٌ ، الخ) : ولن يكون أبداً ذاك الإنسان الذي يُلقي إلقاءً فحسب ، أي لن يكون إنساناً غير متجسّد . الممثل الملحمي ممثل متأصلٌ في هذا العالم ؛ إنه لا يقْصد الى أن يعيش الوضع ، بل إلى أن يرويه فقط ، أن يولّده ، لكي يضع الأداء كله في المستوى نفسه : لأن الطاولة ليست أيضاً طاولة حقيقية (وإن كانت إشارتها الملموسة) ، ولا باب المدينة هو باب المدينة أيضاً (مع أنه إشارة باهرة إليها بتفاصيلها وماديتها) : كل ذلك ، كل هذه الأشياء في المسرح ، وهي إشارات أقرب إلى الحقيقة من الأشياء الطبيعية ، كل ذلك وسيطٌ لعالم ، وسيطٌ لقصةٍ تُروى ، شأنها كشأن الممثل : كل شيء يروي ، لا ينبغي لشيء أن يكون عديم الفائدة على المسرح وفي الحركات ، ولذلك فان الديكورات تلميحية دائماً : إن الشيء الذي يوشك أن يظل ميتاً ، الإشارة غير المستعملة ، يُنبذُ إذن . « المسرح في الواقع أصلُ الخلق » .

تلك هي قدرةُ الإشارة التي يخلقها الإنسان . يقول « آلان » في تعليقه على قصيدة « بول فاليري » La Jeune Parque : « الإشارة قبل الفكرة ، ذلك هو قانون القصيدة التي يُنبىء جرسُها أولاً » . إن الحياة أمر واقع » .

منذ أن يغدو كلُّ شيء إشارةً لايغدو التمثيل مشاكلاً للواقع بل تفسيرياً ، ملحمياً . إنه يغدو غنائياً ، حيوياً ، مضخماً في الغالب ؛ منتفخاً مثل وجه من وجوه « بروغل » .

فظاظة القاص لا تعدّد الشخصية الداخلي هو ما يجب إظهاره .

إن الممثّل الذي لا يمثّل لنفسه وللشخصية ، وانما ليروي مع رفاقه القصة للمشاهد ، هذا الممثل يبحث عن الإشارات الخارجية . إنه شخصيةُ أسطورةٍ ، لا مجرد كائن من لحم وعظم ؛ وسيكون مقنّعاً في الغالب : إن القناع يكشف عن وضعٍ اجتماعي وعن استلاب الشخصية .

وهكذا ففي « انسان ستسوان الطيب » جميع الشخصيات مقنّعةٌ ما عدا « شن تي » ، والسقّاء ، والحلاق العاشق وابن شن تي : أما الآخرون جميعاً فيعيشون بلا وعي لوضعهم ، عُمياً عن أنفسهم ، مقنّعين . لكن ما أعظم لطافة « شن تي » حينئذ إزاء جميع هؤلاء المتسولين ، هؤلاء الشرطة المتصلبين في دورهم الاجتماعي الذي فرضه « النظام » لا الإرادة ! وفي دائرة الطباشير ، جميع الشخصيات السيئة بوضعها (الحرس السود ، الحاكم ، الأميرة الخ) مقنّعة : إن عماها الذي لا تراه ، عمى حرفي بالنسبة الينا ، باهرٌ . إنا نلقي عليهم نظرة لا يملكونها ، لا يمكن أن يملكوها : نحن نحكم عليهم فوراً حيث يتصرفون كأناس آليين أو كأناسٍ أبرياء يسيرون في نومهم : ومنذئذ يُعطى التمثيل مسافةً : لا يمكننا بعد ذلك أن نتوحد بهم .

وسيكون للجماعات نفسها على المسرح دلالةٌ اجتماعية — لا دلالة جمالية محضة. وهكذا لنقارن بين ضروب من الأداء للأم وشجاعة.

ففي عرض د... تصور المخرجُ للمشهد النهائي (الذي تمسك فيه الأمُ شجاعة ابنتها كاترين الخرساء الميتة بين ذراعيها) لوحةً حقيقية ومأساوية « للمستحبة » . الموت هنا يبدو مثل قدر محتوم يبهظ الكائن . ولا شك أن ذلك كله نبيل وجميل ؛ بيد أن موت كاترين في المسرحية يكتسي طابعاً مختلفاً كل الاختلاف ، إن كاترين لم تمت موتاً طبيعياً ؛ لكنها قُتلت على أيدي الجنود ، بينما تركتها أمها لتذهب إلى المدينة بحثاً عن صفقة مربحة . بحيث أن هذه الأم التي تبكي ابنتها الآن ليست بريئةً تماماً من هذا الموت ، هي التي تعيش للحرب والتي كانت تهتف « لن تُنفّروني من هذه الحرب » ، هي التي تتظاهر بمتابعة الحرب دون أن تدفع للحرب ضريبتها ، في حين كانت الحرب تسلبها جميع اولادها تباعاً ؛ هي التي ، لم تفعل شيئاً ضد الحرب . الأم شجاعة لها موقعها على مستوى العلاقات الاجتماعية : ووَضْعُها على مستوى المشكلات الميتافيزيكية أو الدينية خيانةٌ لها .

إذا كان هذا الأداء يمحو المعنى الاجتماعي للموت من أجل معناه البيولوجي ، فان أداء ت ... الذي هو من نمط أسلوب اوبيرا القرن الماضي ، أي الأسلوب اللاواقعي ، يسلبها فكاهتها كليّاً . وهنا حقّاً ، تطلق النزعةُ الطبيعيةُ المسطّحة أشد تسطيح العنان لنفسها : إن أفقَ العمل هو النقل الحرفي النص للحدث ، وبطانةُ الحياة سواءٌ أكانت ميتافيزيكية أو دينية مطروحةٌ كلياً ؛ إن حضور الواقع الموضوعي وحده يدمّر كل رؤية للعالم ؛ ثم إن هذا الواقع الموضوعي ليس سوى تقليد رثٌ من تقاليد المسرح ، تقليد شبه طبيعي للميلودراما ، يتجاهل

كل تقليد رصين ، كل نمنمة . إن الأم شجاعة ليست كذلك ؛ إنها مَثَلٌ وليست شريحةً من الحياة .

أما أداء « ا... » فهو غارق في لوحة للمنتحبة منمنمةٍ ، مؤطرة بزينة منمنمة نمنمةً سكونية ، تحمّل الحركة التي تُعاش وتؤبّدها ؛ ينغمر حينئذ جانب القصة السردي في دراما لا«تُروى» روايةً بل يتوخّى الأداءُ أن يُعطي عنها إحساساً بالحياة : فتضيع اندفاعةُ المسرح الملحمي ويتملّك التحنّنُ المشاهدَ ويُوقفُ الحركة . يضيع المعنى الاجتماعي للعمل : وهو انسحاق الأم شجاعة تحت وطأة شروط معيشتها . في كل مرة يُنْبذَ ما يتألق في أداء « فيغل » النموذجي .

إن عالم آلامنا وأفراحنا الذي يحاول الممثل أن يُعيد بناءه ، لا يسع الممثل أن يفعل ذلك به إلا بمساعدة عناصر صلبة ، فيزيائية ، هي الحضور الذي لاغنى عنه لعالم الأشياء ، في قلب عالمنا الإنساني : ذلك أن الأشياء وسيطة لنقل أفعال الناس فيما بينهم . سوف أرى صديقاً ، وسأسلك طريقاً أنشىء بعمل المرممين والمهندسين والآلات الخ . . . إن الفن الواقعي ليس بوسعه أن يمثل إطلاقاً دون ديكور ، لأن في ذلك إضفاءً للمثالية على الإنسان ، قَصْره على صراعاته ، إغفال هشاشته الجسدية الخاصة . إن مذاق الأرض هذا ، من المهم أن يُعطينا إياه كلُّ شيء ، إذ أي شيء أجمل بالنسبة إلى الإنسان من عالم الأرض ؟

لكن يجب ألا نسحق الإنسان تحت الأشياء ، لأن الإنسان حاضرٌ هنا ، ذكي ، يُلقي نظرةً جديدة على كل شيء ، ليغدو سيّد الطبيعة

ومالكها . إن العالم المادي تحت تصرفنا ، وهو طيعٌ طواعية العالم الإنساني .

ومنذئذٍ لن يشغل الديكور المبني خشبة المسرح كله وكأنه إطار مجمد لا يشارك مباشرةً في العمل الفيزيائي للممثل . ينبغي أن يكون الديكور مجبولاً بالإنسانية ، يتنسّم الفضاء والحرية : إنه شريكنا في أداء حياتنا ، وليس مجرد شاهدٍ لا حراك فيه . كل شيء ينبغي أن يسهم بمنح المكان أو الفضاء الإحساس بشيء يتجاوزنا ، بشيء له عظمته وجماله الخاصان ، وفي الوقت نفسه بشيء تستطيع فيه الحريةُ أن تَنْداح على هواها .

المسرح البريشتي مسرحٌ يمنح إحساساً بالرحابة ، وهي رحابة بيضاء في « دائرة الطباشير » أو في « الأم شجاعة » . سيكلوراما من الستائر البيضاء المخطاة بشبكة ذات سردات بيضاء كبيرة تفتت الضوء وتتكسّر الثنايا والانعكاسات . وهي سيكلوراما أكثر ألواناً في « السيد بونتيلا وخادمه ماتي » حيث تُدعى ُالطبيعة باسرها ، الأشجار والغيوم والطرقات والأعمدة والمزارع والقمر والشمس ، كما هي الحال في لوحة « لدوفي » . إن المدى الكوني والواضح — مع ذلك — لهذا الفضاء توكّده الإضاءة الخامدة وخشبة المسرح الدائرة التي تحمل المسرحيات إلى ضرب من العالم المتعدّد ، الدوّار ، وأجمل توضيح لها المشهد الذي تهرب فيه غروشا وحدها في رحابة المسرح أمام الحارسين الأسودين . وهكذا فالفضاء نفسه يشترك في إيقاع المسرحية ، وهو ايقاع وادعٌ ونباتي حيناً ، كما هي الحال في مشهد الساقية حيث تلقى غروشا خطيبها ، واجتماعي متصنّع حيناً آخر ، كما في المشهد الذي يخرج

فيه موكب الحاكم من الكنيسة ليعود إلى القصر ؛ وهو في بعض الأحيان لاهثٌ ومأساوي عندما يُدمّر الحريقُ قصر الحاكم ، أو عندما تهرب غروشا وحدها إلى الجبل مجاهدةً لتتقدم ضد الحركة المعاكسة لخشبة المسرح التي تدور بعكس خطواتها ، بينما تعْصف زوبعةٌ ثلجية مُسقطة على الديكور ؛ وهو إيقاع بطيءٌ ، باهتٌ ، رحبٌ مع عربة الأم شجاعة وهي وحيدةٌ على الدروب ؛ خشنٌ مع بونتيلا في زيارته « لخطيبات الصباح » ؛ هادىء ، صارم في مصاحبة غاليله أو الأم الخ(١) .

ليس المقصود هنا زخرفة ديكور المسرحية لكن بعث الحياة في المكان ؛ وما يفعله « فيلار » عن طريق التلاعب بالإضاءات ، يفعله بريشت باستخـدام الملحقات التي هـي أكثر عـدداً بكثير وأكثر تميّزاً تقنياً مما هي عنـد فيلار . عنـدما يجري العملُ في الضوء يظهر كلُّ شيء وتوشك خشبة المسرح المترامية الأطراف أن تبدو فارغة . والفراغ مضادٌ للواقعية . إن المكان مكانٌ شعري لأنه عامرٌ بالأشياء .

هذا الإعمارُ بالأشياء ، هذا التناثر ، تناثر المكان في أشياء شتى هو من نصيب مزخرف الديكور الملحمي الذي يبني امكنةً شتّى بواسطة عناصر مسرحية .

---

(١) ها هنا أيضاً درس من المسرح الصيني الذي تبقى فيه خشبته الواسعة ثابتة والتي تحمل إليها ، أثناء التمثيل ، عناصر متحركة . ثم إن المسرح الصيني يفسح المجال واسعاً للمناصر الرمزية : أقنعة دالة على الطباع ،أعلام صغيرة مثبتة على كتف الجنرال تشير إلى الأفواج التي بامرته ، سير غيمة أو سفينة تستحضرها حركة الممثل لاموادمن الورق المقوى.

لكنْ ، في حين أن العنصر المسرحي لدى « فيلار » ، كالملابس ، عنصر رمزي ومعماري — معماري على الخصوص — فانه لدى بريشت (الذي يمثّل في مسارح على الطراز الإيطالي لا في الهواء الطلق) عنصر واقعي . إن الديكور في دائرة الطباشير واقعي لكنه مجزّأ وتلميحي ، باهتُ الألوان ، لكن مع أقصى درجة من اللطافة والخفة ، من الهواء حول عناصر صلبة . إن أجزاءه الصلبة مبنيّة دائماً مع أعظم الحرص على كثافة المواد التي شُدد على خطوطها . فمواد البابين في بداية دائرة الطباشير محكمة الصنع ، معمولة بأقصى دقة حتّى ليصعب القول إن كانت مطلية أو محفورة . هذه علامة ملموسة . وهكذا فمن المستطاع بسهولة كبيرة الانتقال من موضع إلى آخر (بفضل خشبة المسرح الدائرة) : إن قماشة خفيفة جداً ، ظاهرة الدرز تنحدر ، وقد صُوِّر عليها ، على نحو تلميحي صخورٌ أو غابةٌ أو حديقة ، أو أدراج مشعّثة في مدينة ضخمة . وفي بونتيلا لن نجهد أنفسنا في إعادة بناء صيدلية ، دكان الألبان ، الخ . . : أربعة حواجز في اصطبل ، لافتات معلقة (بريد ، صيدلية ، الخ) وكل امرأة في الزي المناسب لها ، ممسكة بالشيء المميز لمهنتها (مثلاً مطرة الحليب) : هذه هي ساحة القرية التي يمكن أن تفكك في بضع ثوان . وهذا التفكيك أساسي في عمل ملحمي إيقاعُه نشيطٌ جداً .

ومع ذلك ، ففي بعض الأعمال يجب إبطان هذا الايقاع ، يجب تركيزه داخل كل مشهد ، مع وقفات طويلة بين مختلف اللوحات ، ولحظات صمتٍ طويلة تدع وقتاً للتفكير فيما شوهد وسمع . — هذا الموقف سيكون جوهرياً في عرض الأم أو غاليله مثلاً ، وهما مسرحيتان

تُمتحن فيهما العقلانيةُ العلمية من جهة والعقلانية الشيوعية من جهة أخرى ، للتعبير على نحو فعال مسرحياً عن القدرة الهادئة لديناميكيتهما المتفائلة والمظفّره . إن الطابع النموذجي لهذه الأعمال ، وراء محتواها الحكائي والقصصي ، يُضفي عليها غناءً عميقاً ، صافياً ، موجعاً ، يضفي عليها غنائية ملحمية ، من الحديد أو من النحاس ، وهي غنائية ينبغي لها ، عند بريشت ، أن تخاطب قلب الإنسان العاقل دون أن تُعطي إحساساً بنشوة الفن أو الحواس . إن مرماها الرمزي ينبغي أن يَطْغى على طابع العرض المحدد مكاناً أو زماناً سواء أجرى في فينيسيا التفتيش أو في روسيا القيصرية . إن غنائية الحكاية تتلاقى هنا مع الاندفاعة العاتية للقوى العاقلة وتفتهحا الغُنائي : ولكي تُشيد البرلينر انسامبل بما هو جوهري فقد اختارت أن تقدم الأم في إطار رمادي حديدي ، وحياة غاليله في مركز تلك الحواجز النحاسية الضخمة التي كانت كأنها رمز مضاعف للعلم ، ولابنته : التقنية الصناعية . ولا يتم هذا دون حجب الطابع المميز للعمل الملحمي (الذي هو مع ذلك ثابتٌ ومحسوس دائماً) وذلك بكسر إيقاعه الخارجي على نحو مفرط لمصلحة الاندفاعة الداخلية وحدها . ولم يخلُ ذلك من إثارة انتقادات الذين هم أكثر انتباهاً لديناميكية العرض منهم لحركة الحدث الداخلية ، فرأوا فيه شيئاً مسرف البطء ومجمداً . ومع ذلك ، فها هنا يتجلى جوهرياً كل ما في من بريشت من قسوة العدوانية والعناد ، أعظمُ ما في هذا الفن من شمول وفن محسوسية ، قدرته غير المألوفة ، الثوريةُ والهادئة ، حس الصانع العلمي على مسرح خلاص من سحر اللاعقلانية ، وهو ما سيتفجّر في كل ابتكارات بريشت كمؤلف درامي وكمخرج .

وينبغي أن يظهر أننا في مسرح ، وأننا من ثم إزاء تمثيل يقتضي عملاً ، دون حجب آليات هذا العمل كلياً . بحيث تُرى مثلاً الخيوطُ التي عُلِّقت بها الديكورات ومصادر الإضاءة . وينبغي أن يخفف المشهد الآتي من محتواه المؤثّر عاطفياً ، وأن يعلن عنه بعنوان يلخّص العمل الجوهري (الإيماءة الاجتماعية) ، عنوان يُلقى أو ينشر أو يسجل على لافتة ، أو يسقط على شاشة (مثلاً ، في « الأم » : « في السجن ، بيلاحي فلاسوفا تزور ابنها » ؛ « صيف ١٩٠٥ ، اضطرابات فلاحية ، واضرابات عمال زراعيين تهز البلاد » ؛ « بافل فلاسوف يُعْتقل ويعدم رمياً بالرصاص بينما كان يحاول عبور الحدود الفنلندية» ؛ « ١٩١٦ : البلشفيك يقاتلون ضد الحرب الامبريالية بلا هوادة » ؛ الخ) . — إن المبدأ الذي ينبغي أن يهيمن على العمل هو بالفعل الحرص على المرمى الاجتماعي للمسرحية وعلى الواقعية . وهي واقعية مفعمة بالنكهة وليست نزعة طبيعية فجّة .

إن تنفيذ أزياء الأم يوضح جيداً هذه المبادىء . ففي سنة ١٩٤٧ أراد المسرح الشعبي في درسدن أن يقدم عرضاً للأم . ولأسباب عملية لجأ إلى اختيار نوع من الملابس الدافئة المنمنمة . لكن لوحظ بسرعة أن كل شيء أخذ يغرق في اللاواقعية . ولم يكن النص يسمح إطلاقاً بمثل هذا التجريد . وكان لابد حينئذٍ من اللجوء إلى ملابس عمل مستعملة .

بيد أن اللباس المستعمل لم يُلْجأ إليه إلا لأنه لم يوجد ما هو أفضل منه لتمثيل مسرحية مثل الأم . وعندما أراد بريشت أن يخرج المسرحية اعتمدت هذه الصيغة أولاً ، لكن تبين على الفور أن هذه الملابس تافهة

ولا طائل تحتها مع إضاءة الكشافات وإبعاد المسرح . لقد كان يُظن أن الإخراج حقيقي لأنه كان يستخدم أشياء حقيقية . لكن الفن ليس واقعياً بسبب استخدامه لشيء حقيقي . وما ينبغي أن يفعله هو إبراز السمات المميزة للواقع . وإذن فبالحيلة وحدها نتوصل إلى هذا الإحساس بالواقع الذي يصنع سحر المسرح الجدلي . ولهذه الغاية استخدمت أقمشةٌ سميكة وبوفرة ، ثم هُرِّئَتْ ، ثم حُكّت بالموسى ، وعوجلتْ بالكلور ، وباللك ، وبالحموض الكثيفة ، ولُطِّختْ بالبقع ، وثقبت بالمحام ، ورقعت ، وأعطيت أشكالاً فضفاضة ، وحشيتْ ، وأضفي عليها ضربٌ من اللطافة والوقار يشفّان عن نبل الطباع والطبقة فيما وراء الفقر العمالي : كان كل واحد يحس بالحرية فيها ويرتديها بشعور من الارتياح والامتلاء الإنساني الشبيه بشعور سيدة نبيلة في ملابسها الثمينة . أما الألوان فقد اختير سلّمُ الألوان السوداء والرمادية . وصُنع للأحذية نعالٌ عريضة وسميكة جداً مدروزة على طريقة الدرز المقلوب .

وبالرغم من المسافة ومن قوة الإضاءة ، اتخذ ذلك كله مظهر الثياب والأحذية البالية . لقد كانت الثياب والاحذية جميلةً ، فوق ذلك ، وعلى مستوى المسرح ، ومطابقةً لمقاصد المؤلف ، لأن الفقر على المسرح يجب أن يكون جميلاً أيضاً . إن الواقع ، في البرلينر انسامبل لا يُحاكى مباشرة . إنه يَخْضع دائماً لتحويل ملحمي يعطيه طابعاً أقرب إلى الحقيقة من الطبيعة ، طابعاً استثنائياً ونموذجياً : لأنه يضم في ذاته آلاف السمات من الواقع .

لاخضوع أبداً للمبدأ الذي يحكم جميع مسارحنا منذ كوبو وغريغ بخاصة ، ولونبي بوي والباليهات الروسية : البحث عن الأثر

التصويري أو التشكيلي الخالص ، ترجمة «روح» المسرحية أو الشخصية ، أو ترجمة طابعهما ليس غير ، جعل العرض مجرد حدث فني ينتصر فيه فنان .

إن للباس دلالته الاجتماعية ، إنه واقعة وليس قماشاً ملوّناً . هو قادرٌ وحده على إبراز صراع الطبقات مثلاً . إن الإحساس بواقعٍ عجيب ومدهش مع كونه واقعاً هو ما ينبغي أن يغمرنا ، لا القدرات الخالقة لمصور ارتفع إلى مرتبة الخالق . انظر إلى الأم شجاعة وهي تجرّ عربتها ، إنها تمشي مباشرةً ببؤسها وشجاعتها وعنادها ولا وعيها : لقد استوطنت الحرب . إنها ليست شخصية كسائر الشخصيات ، لكنها كائن فريدٌ ، رمزٌ لمصائر شتى ، يُشعرنا فيزيائياً بالهشاشة والانحطاط في الناس والأشياء .

هذا الطابع الملحمي للعمل (النص والعرض) . هذا الطابع الذي هو أكبر من الطبيعة ، وأصدق من الطبيعة ، هذه السذاجة وهذه القريحة الشعبية ، وبكامة واحدة هذا الإيقاع ، في الحكاية أو الاسطورة ، قد وُكد ودُفع بواسطة خميرة مدهشة ، خمر معتقة في دنانٍ جديدة : الجوقة . لقد اكتشف بريشت الجوقة من جديد وأدخلها من جديد في موازاة الغناء والموسيقا كما في المأساة والملهاة القديمتين . لقد رأينا أن الموسيقا ليست مجرد عنصر زخرفي أو مجرد تعليق على المشاعر ، لكنها عنصر مستقل ، مكون للمسرحية . وكذلك الجوقة . إنها لم تعد ذلك العنصر الجامد ، الخارجي ، الثقيل وغير المألوف نوعاً ما ، وغير المفهوم في بعض المسرحيات الكلاسيكية الجديدة . هذه الجوقة ساكنة ، جالسةٌ ، منشدة ، وليست متحركة على صف واحد ، أو بحسب

حركات رياضية شبه أثرية مؤلمة . جوقة خفيفة (وليست كثيفةً في اثني عشر مغنّياً) — جالسةٌ في المقدّمة ، إلى اليسار في دائرة الطباشير (أو متجسّدة في شخص يأخذ فجأة في الغناء كما هي الحال في الأم شجاعة ، والإنسان الطيب في ستسوان الخ) . غناء ليس منسوخاً عن المسرحية ، لكن كأنه التنفس الصميم ، الهوائي ، وكأنه همس أبطالها المتّصلُ . هكذا رأينا غروشا على حافة الساقيه تترك سطل الغسيل لتكلّم خطيبها لحظة ، ثم لتفقده بعد ذلك ربما إلى الأبد — وفي حين كان منصرفاً يتوقف فجأة ، فتنشد الجوقة : « هناك أشياء تقال وأشياء لاتُقال . هذا ما كان يفكّر فيه في قلبه » . الخ . وهكذا رأينا الجوقة البروليتاريه في الأم تغني تفتّح الشيوعية في فكر جديد ، فكر امرأةٍ بلا ثقافة وبلا أفق سياسي .

ليس ردّ فعل الجوقة بسيكولوجيا ، بل ردّ فعلها بايقاع غنائها (الخفيض ، الملح ، المفخّم ، أو الحانق ، الحكمُ المتشدّد أو المتحنن...) إنها لا تتدخل في العمل المسرحي من الخارج ، وهي لا تعلّق تعليقات لاشخصية : إنها تقول ما يفكر فيه الناس — كما هي الحال عند أسخيلوس ؛ وليس تعبير الوجه هو الذي يتغير (كما هي الحال عند ممثل اوبرا ردىء) : إن المغنى يلتحم بايقاع غنائه . الغناء يستنهضه ؛ لا فجوة بينهما ، الغناء مثل تنفسه . « سون » يريد أن يشنق نفسه لأنه عاطل عن العمل ، « وشن‌تي » تعزّيه :

في بلادنا
لا ينبغي أن توجد أمسياتٌ حزينة جداً
ولا جسورٌ مقوّسة فوق الأنهار
ولا ساعة ملتبسة يغدوفيها الليل فجراً
ولاشتاء طويل . . . تلك أشراك كلها .

وفي مواجهة البؤس
يكفي أتفهُ الأشياء
ليتخلّص الإنسانُ
من هذه الحياة التي لا تُطاق .

هذا الغناءُ ليس متحذلقاً ، ولا احتفالياً ، بل هو بسيطٌ ، مباشر ، أليف . إنه يحرر أخلاقية المسرحية ، في هذه اللحظة ، وينتزعنا من المعرفة البسيكولوجية الخالصة للشخصيات بالغوص ثانية في أعمق التاريخ ؛ إنه يردنا إلى مركز المسرح في اللحظة التي كدنا نُغرى فيها بالتعلق الشديد بالشخصية أو بدراما خاصة .

لكن الجوقة تمنح العمل ، قبل كل شيء ، حركته . وما الملحمي ؟ « الملحمي ، كما يقول آلان ، هو ما يندفع إلى الأمام (...) الملحمي تحركه الحركة (...) . نحن نفهم هنا شكل الحكاية . الملحمي يستخدم . بصورة طبيعية هذه الحيلة ليصف مالا يجري البتة (...) وفي هذه الحركة بالذات روح الملحمة (...) لأننا بالملحمي إنما نتقدم ؛ لا يمكن أن نؤمن بالموت ، إننا نراه « لاكوناً » (...) لا السعادة ولا التعاسة تستطيعان أن تُدركا الإنسان (...) الربيع ربيعٌ ملحمي ، ربيع يمضي (...) إن مقلّدي النمط الفولتيري قد أخطؤوا كليا حين بحثوا عن الملحمي في ضخامة الأحداث، في حين أن الملحمي في الرئتين وفي الدم ، في هذه الحياة التي لا تهدف إلا إلى الضياع ، وإلى أن تحجب اليأس وتتخطاه».

إن ما أعاد بريشت ابتكاره هو حقاً هذه الوظيفة الملحمية للجوقة (لا الوظيفة البسيكولوجية ولا الأخلاقية المحضة) ، وهي وظيفة ملحمية مفقودةٌ منذ اسخيلوس (ولم يحاول كلوديل إعادتها إلى المسرح إلا في « قصة » طوبي وساره) .

«٦»

الشعر والواقع

حيثما تكن الجوقة يُسلـّمْ كلُّ واحد بأنه لا مكان للمذهب الطبيعي ، وأن الواقعية والشاعرية استطاعا أخيراً أن يأتلفا ، لدى بريشت ، في أعمق نبضات الحياة . ولذلك فحتى أكثر مسرحياته ارتعاشاً بالغضب أو بالحزن تنطق أيضاً بالأمل والشباب . مجد الإنسان وشبابه . إنها نشيد الحياة . نشيدٌ تمزقه حدة الصرير والتناقضاتُ • نشيد حياة الشعب .

وبالبحث عن هذا الصفاء الشعري وهذه الشاعرية الصافية إنما تعلـّق بريشت أكثر فأكثر . إن هذا الحرص على الشاعرية ، هذا الحضور المستمر للشاعرية في عمله ، هو ما نستطيع أن نكتشفه من خلال بحوثه التقنية ، وكذلك من خلال ابتكار الحكايات والصور التي تكوّن المادة الغنية في مسرحياته العظيمة من الأم شجاعة إلى دائرة الطباشير .

عندما يتساءل بريشت في كتاباته عن المسرح عما يمكن أن نتعلمه من مسرح ستانيسلافسكي بخاصة ، يجيب : إنه أولاً معنى الطابع الشعري للمسرحية وللإخراج . لقد فهم جيداً ، في الواقع ، أن ستانسلافسكي لم يَسقط قط في تفاهة الحقائقية الحرفية ، وأن الخيال والشاعرية أصبحا

أكثر فأكثر لا ينفصلان عنده عن تلك « الحالة المبدعة » التي دونها لا يوجد فن. لقد كان المذهب الطبيعي ، بالنسبة إليه ، مناسبة لتحرير الخيال من تقاليد المسرح التافهة ، ولم يكن غاية في ذاته : وهكذا فعندما عمد إلى إخراج السقوط والبؤس في مسرحية مثل مسرحية القاع لغوركي ، بحث عن الوسائل التي يقدّمها فيها تقديماً رشيقاً وطبيعياً . إن ما يحبّه بريشت في ستانيسلافسكي هو الإنسان الذي كان يرفض مثله « الفن للفن » ؛ والذي كان واعياً لأهمية المسرح الاجتماعية، والذي كان يقدّر أن مهمّة الممثل هي أن يُربّي الجمهور ، ولكنه كان يعلم أيضاً (خلافاً للكثيرين) أنه لا يمكن إيقاظ الانتباه ولا بلوغ أي هدف (ولو كان احتماعياً أو سياسياً) في المسرح إن لم يكن بوسائل الفن ذاتها .

هذا ما تعلّمه بريشت ببطء . ككل الأشياء . فهو يبدو من هؤلاء الناس الذين يتعلّمون الأشياء ببطء ، بالنضج وبالممارسة وباعادة الاكتشاف الشخصي ، لا بالتعلّم . ولذلك فهو ليس رجل أسلوب واحد ، لكنه رجل عدّة أساليب يمرّ عَبْرها ، كما يمر عَبْر كل الأشياء ، أميناً للجدلية ، حريصاً فقط على الحقيقة والإنسانية ، لايقدّس شكلاً ولا محتوى .

وهكذا يتغير الاسلوب ومعنى اللغة من « بعل » إلى « القرار » ، وإلى دائرة الطباشير . كل أسلوب يعبّر عن تصور للحياة وعن استعمال خاص للغة ، ولذلك كان الأسلوب مقولة أساسية للفن وواقعاً تاريخياً واجتماعياً .

« بعل » هي الشعر كالخمر فيها ؛ اللغـــة تعبير عن العواطف — الصرخات والشتائم ؛ الانفجارات اللفظية ، الرنّانة ، السحرية . الكلمة لها قيمتها في ذاتها ، والاستفاضةُ تنمُّ على فوضوية الفرد . وللشاعر معلمّوه الذين لا يُفلت منهم إلا قليلا والذين يستشهدبهم دون أن يعلن ذلك : كذلك الأمر بالنسبة إلى « رامبو » .

ينبغي للغة أن تنعدم في هذا التفجّر . ينبغي ألا يبقى في الذاكرة سوى مزقٍ من الصور الفاتنة ؛ سوى العبادة الرنانة ورماد الاحتراق . وهكذا تميل إلى الالتغاء كلُّ قاعدة للاستعمال الاجتماعي للغة . وتغدو الشتيمةُ ، والخطأ ، والكلمة البذيئة ، ومخالفة المنطق الغنائيةُ قاعدة « المتفرّد » ، الشاعر الملعون الذي تمزقه مهمةُ القول الأصلي للشعر . ويغدو الفن إرهاباً ؛ وهو يخاطب المجتمع البرجوازي وحده الذي يريد أن يخصيه فيشتمه ما وسعه الشتمُ : بالديناميت لا بالألفاظ المسالمة ، ألفاظ جميع الناس البالية .

الأبواق تحل محل الأوتار والبيانو . تأخير النبر يحل محل الفاصلة . علامة التعجب لا تعبر فقط عن التعجب النادر لكنها ترقم اللغة كلها . ويغـــدو الكـــلام عملاً نبوياً ومعجزاً . وتحـــل النشوةُ محل الجملة ، وإن كانت هذه النشوة نشوة صناديق القمامة والمراحيض والمواخير ، على الخصوص . وتُستَدعى الطبيعةُ كلها : القمرُ والأشجار والرياح . القمر مريض أحياناً ، برتقالي كما هو في « طبول في الليل » ، أو أبيض كما هو في « بعل » .

الفوضوية هي الشكل المطابق لأصحاب المتعة هؤلاء الذين أنهكتهم متعهمُ والذين عرضهم بريشت في « سيره الغنائيه » الأولى حيث

يغرق الفنُّ الحياة في اشتداد المتعة وفي رفض الانتساب إلى المجتمع القائم .

جان : لي صاحبةٌ لطيفةٌ هي أنقى امرأة ؛ لكني رأيت مرةً في الحلم جسدها يبذل نفسه لشجرة عرعر . أي ان جسدها الأبيض كان ممدّداً على شجرة العرعر التي طوّقتها أغصانُها الملأى بالعقد . ومنذ ذلك الوقت جفاني النومُ .

بعل : هل كانت ، في حلمك ، تلتذُّ بالحب .

جان : نعم !

بعل : وكان لها ثياب بيضاء حول جسدها ، قميص أبيض كالثلج بين ساقيها ؟ لعلها لن تكون ، عندما تضاجعها ، سوى كتلة من اللحم لا وجه لها .

التغيّر كلّي مع المسرحيات التعليمية مثل الاستثناء والقاعدة ، الأم ، الخ . الكلمة تصبح شعاراً . وليس لها معناها الكامل إلا داخل نظام جديد (الحزب الشيوعي) يحدّد لها معناها . إلى حد أن لغة بعل تبدو عموميةً في مقابل لغة « القرار » . وأيضاً فان الجميع متفقون على بعل ، أما القرار فيمكن أن تمثل لمجد الشيوعية — لكنها قد تمثل أيضاً لمجد معاداة الشيوعية . ويمكن للكلمات أن تغير معناها كليّاً ويمكن أن يُقال : « انظروا كيف يحكم الشيوعيون على الأشياء ، انظروا بأية لا إنسانية » . هذه المسرحيات التعليمية كلّها أحكام . والأسلوب فيها أسلوب « قضاة » . أسلوبٌ محاربٌ ، أسلوب صراع ، اسلوب قتال الناس للناس . الكلامُ ليس تغنّياً بتفجر الفرد . الكلام اتّهام الناس ، وتجميعٌ لناسٍ ضد ناسٍ آخرين : الكلام هو أنجح

أداةٍ في صراع الطبقات . اللغةُ تشرح وتكسب الناس إلى الشيوعية . اللغةُ تنير الناس وتريهم الوضع الواقعي . لم تعد اللغةُ غنائية لا عقلانية « المتفرد » ، لكنها غنائية خشنة للعقل المناضل . لم تعد الكلماتُ تُلقى وسط الجلبة الصاخبة للسماء الفارغة والمزاوجات البشرية ، بل إنها موقّعةٌ على أيدي الجوقة (جوقة المحرضين ، جوقة العمال ، جوقة الحمالين ...) .

لم تعد اللغة تفجر الاختلاف ، بل نقطة التجمع ، الوسيط لوحدة القتال : قلب الحزب ذاته .

عندما يصل محرضو « القرار » إلى « موكدن » فان ما يحملونه ليس ما يبدو أنهم بأمس الحاجة إليه من الآلات والرز والبنادق : بل تعاليم الكلاسيكيين . اللغة ضروريةٌ للثورة . لأن الثورة تستتبع التفسير . اللغة تعليمية : تعليم من يتعلم لمن لا يعلم. وهي تغدو بسيطة بل ابتدائية إن كان لابدّ من ذلك،محدّدةً مثل حد السكين : إنها لغة الحزب : الكلمات تخرج من مستودعها وتغدو أسلحة . وويلٌ لمن يسيء استعمال هذه الأسلحة : كهذا المحرض في « القرار » الذي أسرف في استخدام كلمة « بؤس » ونسي أن الشعار الذي يؤمن فعالية كل هذا المستودع من الكلمات هو « الانضباط والصبر » لا « العون المباشر للمظلومين » . الكلمة تغدو كلمة مناضل . ومن هنا تأثير اللغة السوفيتية ؛ ومن هنا تلك التكرارات ، تلك التقدمات البطيئة ، تلك الحكايات للتعليم الماركسي ، تلك الجمل اللاذعة ، ذلك المظهر الحكمي الذي يتخذه الكلام .

ليس هناك كلمة مجانية ، ليس هناك كلمة للتغني بالعالم أو بالحياة . ليس المقصود التغني بالعالم ، هذا العالم ، بل المقصود تغييره ، استبدال عالمٍ ثانٍ به، عالم يكون فيه الغناء والإنسانية ممكنين من جديد. في هذه اللحظة ، ليس اختيار الكلمات حراً ولا استعمالها حراً ، الحزبُ هو الذي يشرف على ذلك .

الكلمة إذن لها معنى ، لها وظيفة اجتماعية على نحو عميق : صراع الطبقات . — وهذا لا يستقيم بلا عظمة ولا فتنة . إن المسرحيات التعليمية تسير على ايقاع خطا الموكب البروليتاري . وهي تنطق بشاعرية هادئة، متقشّفة، تنسيقها صارم ورخيم. ومصدر نشيدها الخفي يعود إلى هيبة المجموعة المقاتلة ، الحزب ، الجوقة ،وتأثيرها في الأفراد. وهي جوقة أقرب إلى القِدَم من جوقة النضج . جوقة تتناوب مع أشخاص المسرحية ، وتحاورهم وتُحاكم من أجلهم ، وتحكم وتصادق على الحكم لهم أو عليهم . جوقة توقع ، لغة زاحفة والعلم الأحمر في المقدمة .

وهكذا في « القرار » يجرّ الحمالون سفينة الرز تحت سوط الحارس . فينزلقون بعضهم وراء بعض ، ويسقطون وينهضون . ويغنّي رفاقهم ليساعدوهم ، إلى أن ينهضوا بعضهم وراء بعض .

الحمالون :
أبعد منا
سيدوم الحبلُ الذي يحز أكتافنا .
وسوط المراقب
قد عرف أربعة أجيال
ولن نكون الجيل الأخير

جرّ ، أيها الحمال ، بكل عزمك
البطن يتضور جوعاً .
جر برفق ولا تدفع
الذي يجر بجنبك .

هذا هو ذلك الغناء العميق والبهيم(١) . لكن القتال افتراق ، والصراع يعمي عن بعض الحقائق ، وإذا كان الهدف هو النصر فان ذلك لا يتم بلا خسائر . والمسرحيات التعليمية أليست نفياً لجزء من الجمهور ولو كان شعبياً؟لقد مر بريشت بمرحلتين من النفي نفي المجتمع لمصلحة الفرد ، ونفي الفرد لمصلحة المجتمع الشيوعي الآتي ومصلحة الحزب.في المرحلة الثالثة من تطوره يتخلى بريشت عمّا كان قريباً من الواقعية الاشتراكية ، فيعيد فضيلة الإنسانية إلى مكانها تجاه المشاهد ، ويلجأ إلى وسائل أقل مباشرةً ، وأقل عنفاً ، ويصفُ مجتمعاً وفرداً ينتج أحدهما الآخر جدلياً : إنه يهجر تجريدين ليظفر بغنى المحسوس والتاريخ . وينتقل من شعر العقلانية الماركسية إلى شعر الإنسانية الماركسية ، إلى الشعر الشعبي ؛ وهو لا يتخلّى من أجل ذلك عن هدفه ، إنه يغيّر الوسائل . ممّا يستتبع تغيراً جديداً في معنى علاقات الإنسان باللغة ، والإنسان بالمجتمع . وكل تاريخ بريشت يتلخّص في تاريخ لغته .

---

(١) وهو يجد الرد السلبي عليه في المسرحيات المعادية للرأسمالية وللنازية (مثل قديسة المسالخ جان أو رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة) فهذه الأعمال ، من وجهة النظر الشكلية ، تمرغ بالوحل اللغة والأشكال الشعرية التقليدية ، وهي تقليد ساخر لها : وهكذا فان الجزارين ، ورجال العصابات ، وتجار الكرنب يتكلمون فيها شعراً مثل ملوك شكسبير أو شيلر .

اللغة ــ البصقة (أو لغة أسفل البطن) التي تحقر لكنها تحرر ، اللغة ــ الشعار (أو لغة الحزب) التي تأتي من فوق ، فتقود ، وتضبط النظام ، وتحرر ، وأخيراً اللغة الواقعية ــ الملحمية (أو لغة الإنسان الحرّ الذي ينوّره الحزب عن حاجاته وحاجات أشد الناس حرماناً) وهي تحرر وتفتّح غناء الإنسان المظفر. بعد أن عارض بريشت الأطروحة بالطباق باعتبارهما واقعيْن ينْفي أحدهما الآخر ، وحّد بينهما في تركيب يضمّهما وينتقل فيه أبداً كلٌ منهما إلى الآخر ويجدان علاقاتهما الواقعية التي هي علاقاتٌ جدليةٌ وليست علاقات انتفاء .

لا توجد اللغةُ لا من أجل القدح وحده ولا من أجل العقل المناضل وحده ، وإنما وجدت لتستخدم في الحياة التي لا يمكن أن تكون الغناء وحده ولاالصراع وحده (ولا يمكن أن تنفي كلاً منهما) .

إن الغناء لا يمكن أن يكون وحده دون وقاحة ، والصراع لايملك أن ينبذ الشعر دون انتقاصٍ للإنسان ولمستمعي الحقيقة (وإن كان ثمّة مناضلون يجدون عظمتهم الخفيّة في هذا القتال ، لأن الاستلاب في العصر الرأسمالي هو القاعدة بالنسبة إلى غالبية الناس) .

وهكذا فان بريشت باستخدامه الإنساني للغة ، يبلغ الشاعرية الإنسانية ، وهي شاعريةٌ حادّة من غير شك ، لكنها مقوّية ، منبّهة ، منفتحة على جميع الناس الحسني النية ، على جميع الذين ما يزالون يودّون لو يسمعون كلمات العدل والسلام والحقيقة والطيبة ؛ ومن ذا الذي يجرؤ على القول انه يطرحها دون أن يتسربل بالعار .

لقد أصبح بريشت اليوم كاتباً هجائياً ذا شهرة عالمية ، بعد أن كان مؤلّفا حزبياً . إنه يخاطب الجميع والجميع يصغون إليه . وكلهم

يدهشون أن يكتشفوا ، في النور المضيء لأسلوبه الواقعي ، عالماً جدّ أليف ، جدّ حافل بالحركة ، شديد الفظاظة ، جدّ مثير للحميّة ، جدّ شعبي وجدّ تحزيبي . اللغة فيه أخيراً هي لغة الحياة اليومية ، اللغة النفعية ، لغة الأمثال أو الثأر ، لكنها لغة تتحول جدلياً بالشعر ، منجرفة بالحركة الفوارة في « قصة » تنتزعها من استعمالها اليومي وتضعها في مواجهتنا ، غريبةً ، جديدة ، كأنها في يومها الأول ؛ وهي لغة مُجملةٌ دون أن تُؤَ مثل ، منمنمة دون أن تفقد صفتها الاجتماعية ، ثورية لكنها ليست حزبية ، واقعية لكنها ليست بذيئة . إنه يتكلّم بصفته رجلاً من الشعب (لا بصفته برجوازياً) إلى شعب بأسره يتربّى ببطء ويتحررّ ، ولا يخاطب البرجوازيين وحدهم كما كان في مطلع عمله . الألفاظ تغدو أبسط وأصفى مما كانت عليه في زمن الفوضوية العدمية ، وأقلّ تصنّعاً ممّا كانت عليه في زمن الماركسية المناضلة في وضح النهار . لم يَبْقَ هناك « درسٌ في الاقتصاد السياسي »، وكفّ عن أن يكون المعلم الرسمي . لقد أخذ يُعلّم بالحكاية والمثل والأقصوصة : بالخيال .

هذا مع أن الخيال لا يَنْسى أبداً صورته الإنسانية ، الهادئة ، الفاعلة . فلكي لا يفقد نكهته العقلية الجدلية التي لا تُضاهى ، لا يَنْسى أن يُخضع للنقد اليقظ الانفعالات التي يَسْعى إلى إثارتها .

إن الانتقال من النثر إلى الشعر يجري الآن على نحوٍ غير محسوس ، مُدخلاً تضادّاتٍ ، تغيرات في الإيقاع ، هي مصدر الشعر — لفرط ما أن الغناء هو لبٌّ هذه الكتابة المتصالحة منجديد مع العالم والناس في قلب المعركة .

ولنستمع إلى « شن تي » . لقد أحسّت بالتوعك : إنها تنتظر طفلاً ، وهي تفحص بطنها وتجسّه . فتغمر السعادةُ العظمى حينئذٍ وجهها . هذا الطفل الحاضر والذي لم نره بعد ، سيكون رجلاً بين الرجال ، سيكون طياراً يصلح لأن يكون وسيطاً بين الناس ليتبادلوا الأنباء ؛ إنه بطلٌ آتٍ ، بل أكثر من ذلك : إنه كائنٌ لابدّ منه لسعادة الكائنات الأخرى . وهي تقدّمه للجمهوز وترجو الجمهور أن يتقبّل تحيّته . ثم تمسك بيد خيالية هذا الطفل الذي يكبر في جسدها وتُقدّم له العالمَ لكي يتأمله ويحبّه منذ الساعة الأولى : الشجرة ، السقّاء ، الشرطي ، شجرة الكرز . وستريه كيف يُنْشَل الكرزُ .

شن تي . — انتبه . المهم ألا يُري الإنسانُ نفسه . تعال ، يا ولداً بلا أب ! أنت أيضاً تريد كرزاً ! برفقٍ ، برفق ، يا بني ! (يتقدمان بحذر وهما ينظران حواليهما) . تعال من هنا ، فالدغلُ يحجبنا . لا ، لا تمشِ على خط مستقيم ، في هذه الحالة . لا نستطيع أن نمضي على خط مستقيم . (يبدو كأن الصبي يجرها فتثبت قدميها في الأرض) . هيا ، يجب أن تكون عاقلا . (وفجأة تَنْساق له) . طيّب ، إن كنت ستذهب إليها على خط مستقيم . ... (تنْهضه) . أتستطيع أن تلتقطها ، حبات الكرز ؟ احْشُ بها فمك ، فهو مَخْبأ أمين . (تأكل هي أيضاً حبة كرز يضعها في فمها) . لذيذ ، يا الهي ، الشرطي ! حان وقتُ الفرار . (يهربان) .

الشعرُ يضرب جذوره في العالم ، ومصدره في الملاحظة الخارجية بقدر ما هو في الملاحظة الداخلية وأكثر ، في الواقع بقدر ما هو في الماركسية (والماركسية تذهب إلى أنها ليست سوى انعكاس للواقع) .

إنّ الماركسية ستساعدنا على التحسس بتناقضات العالم . لكن ينبغي اكتشاف الماركسية من جديد في الواقع الأكثر ابتذالاً ليعاد بناؤه حيّاً على المسرح . ولذلك فعلى الشاعر الماركسي أن يتعلّم ، بعد أن علّم ، أن يتلقى دروساً من الناس والتجربة . ينبغي للشاعر إذن أن يدخل مدرسة الشارع ، وهناك سيتعلّم أعظم علمه : وعلى ضوء فلسفته سيكتشف ينابيع للشعر جديدة ، لم يرتدها أحدٌ من قبل .

إن ملاحظة الشارع قد أثرت في بريشت تأثيراً قوياً في إعداد عمله . وهكذا نجد في ايقاعاته الشعرية أثر هذه الجوقات القصيرة والمرتجلة ، مثل

السلام لفيتنام

التي تصاحب المظاهرات العمالية والتي تمنحها وحدتها وديناميكيتها وجمالها . إن شدة النبر ، وقوة الصوت تتغيران أبداً ، لكن الإيقاع يظلّ باصرارٍ هو نفسه ؛ إنه متوافق مع تصرف الذي يتكلم ، مع حركاته : وهذا ما يسميه بريشت الإيقاع الحركي . إن هذا الاتساق الخفي بين ايقاع اللغة وإيقاع الحركة هو مفتاح ما هو طبيعي . ونحن نعثر عليه في تقنية بائعي الصحف ، وبائعي السمك . ففي كل مرة ، تحاول الشخصيةُ أن تبلغ ، بفضل الإيقاع والحذف ، أثراً صادماً وسريعاً ، وتسعى إلى أن تفرض على الآخرين ايقاعاً منتظماً يحثّهم على السير معها . إن المسرح لا يملك إلا أن يستفيد من تمثّل هذه الملاحظات ، ولم يفت بريشت أن يفعل ذلك .

لقد فعل ذلك ، في جزء كبير منه ، بايلاء الحركة امتيازاً على الكلام في مسيرة الخلق الفني ؛ وهو خلقٌ كان يستمر أيضاً على المسرح مع الممثلين ، وكان يبدؤه أبداً من جديد (ومن هنا تسمية كلّ من مسرحياته

باسم محاولة) . كان يرى حركات شخصياته وأوضاعها ، ويلاحق بلا كلل الكلمة التي هي الكلمة الصحيحة في هذا الموقف ، الكلمة التي تحافظ على أناقتها وسهولتها . كان يُجري تجربته على الشخصية أو على العمل المسرحي كما أجراها أرخميدس وغاليليه على السوائل والأجسام الصلبة .

هذا الجهد لجرّ اللغة إلى الإيقاع المطابق للشخصية التي تتكلم قاده إلى أبحاث دقيقة وثمينة للعثور على كيفية تنظيم الجملة بالطريقة الأكثر طبيعية . وبأكثر الطرق فعاليةً من الناحية المسرحية .

وتعطينا كتاباته النظريه مثالاً نموذجياً على ذلك . لننظر إلى جملة التوراة : « اقلعْ العين التي تُعثرك » . لهذه الجملة ايماءة طبيعية هي إيماءة الأمر . لكن الصياغة الآنفة لا تسمح إلا بتعبير حركي ناقص ، كما يقدر بريشت ، لان تعليل الفعل (عندما تُعثرك عينك ») يأتي بعد الأمر الذي يُلقى : بحيث أن اللهجة والحركة المميزة اللتين يمكن أن تصاحبا الأمر تغدوان كالمحاصرتين والمعرقلتين .

إن الجملة المعبر عنها بصورة مرضية ديناميكياً ، ينبغي أن تُصاغ على النحو التالي : « إن أعثرتك عينك فاقتلعها » . إننا نحس على الفور أن هذه الصياغة أغنى وأنقى من الناحية الحركية ؛ إن الأمر المدهش ينداح على هواه بعد تعليله .

ينبغي للكلام ، في المسرح أن يتجسّد في جسد بمرونة وطبيعيّة ، ينبغي أن يتحول إلى حركة : ولذلك فان الواقع مصدرٌ خصبٌ للإلهام .

بيد أن أفق الشاعر لايجوز أن يكون حرفيةَ الأشياء والكائنات والمواقف ، كما هي الحال في النزعة الطبيعية المبتذلة.. لا يمكن للشاعر أن يقنع بما في هذه النزعة من اتجاه إلى المباشرة . ينبغي أن يفرض على إبداعاته صرامة الأسلوب ونكهة وجهة النظر الخاصة .

ينبغي للممثل والقيم على المسرح ومصمم الديكور أن يضعوا لأنفسهم ، كهدف نهائي ، ما يسميه بريشت بكثير من التوفيق : « أسلوب الواقع » . ينبغي ألاّ ينسوا أبداً أن عليهم أن يستمدوا حكاياتهم وصورهم مما يبذله لهم الواقع . لكن ينبغي لهم أيضاً أن يحذفوا منها كل ما هو مبتذل وبال . بحيث يزداد المحسوسُ حُسناً من أجل إمتاعنا ، ويبلغ مستوى الفن والذوق . الخيالُ والفكاهة ، الذكاء الشعري والنمنمة ينبغي أن تُطلق لنفسها العنان من أجل الترفيه عن الناس وتوفير تلك اللذة الفائضة في استرخاء الجسد والفكر التي هي أعلى مسوّغ للمسرح ، وهي لذة من مستوى عال لا تتنكّر للعقل . وهكذا فا الصعوبة الرئيسية التي يصطدم بها مَنْ يؤدي دور بونتيلا تعود إلى أن الشخصية سكرى طوال المسرحية كلها تقريباً . إن أداء النزعة الطبيعية سيكون غير محتمل كلياً هنا : سيغرق كل واحد ، والذي يؤدي الدور ذاته ، في الغثيان . وفضلاً عن ذلك ، إن هذا الأداء يخالف مقاصد المؤلف . إن بونتيلا مثلٌ ، وخلال السكر لا يفقد السيد بونتيلا رقابته على لغته ونفسه ، وهو لا يترنّح ولا يسقط بثقله على الأرض : على العكس ، ففي هذا الظرف إنما يستعيد للحظة وجهه الإنساني : إنه ينسى مصالحه الخاصة ، ويفكّر في الآخرين ، ويعيش في عالم الخيال حياةً ملأى بالحميّا والحرية والكرم : الظلمُ يثير استنكاره ، واستغلال

الإنسان للإنسان يبدو له غير مقبول ، وهو يعي أن لعماله أيضاً الحق المُلزم في أن يأكلوا اللحم المشوي . لقد كان « ستيكل » وهو ممثّل ضخم الجثة ، قوي العضلات ، يمثل الدور برشاقة وخفة ، ودعابة ظاهرة أبداً حيال شخصيته وأدائه الخاص : كانت حركاته حركاتٍ راقصة . كان يسعى إلى أن يُشعر كيف أن الشخصية في هذه اللحظات تُقلع عن الأرض وكأن أجنحةً ملائكية تحملها . كانت تسكنه ، طوراً بعد طور ، حكمةُ بوذا ، وغضب لير ، وتفنّن المهرج ، ودالّةُ التمساح . وعندما تسلّق في آخر المسرحية طوابق الكراسي والصناديق لجبل « هاتيلما » الذي لا يوجد إلا في خياله ، خيال السكر ، فان السكر الذي استخفّه كان يختلف عن سُكْر الكحول : إنه سكرُ الملاّك الذي يحمل المسؤولية والذي يوجّه عمل الآخرين نحو هدف مربح ، والذي يدفع من ماله ؛ ثم إنه سكرُ الفنان الذي يتذوق الطبيعة ويستسلم لقوة الانفعال حيال البحيرات والغابات ؛ وهو أخيراً سكرُ النبيل الريفي الذي يمتّع نفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، ويتغنى بجمال وطنه الرائع . — كان « ستيكل » يتطلع بظرف وإشراق ، في حين كان « غيشونيك — ماتي » ينتظر نهاية هذه الدفقات الغنائية التي يسمح بها الغنى وحده للسادة الغريبي الأطوار .

مدارُ الأمر ، لدى بريشت ، إذن ليس في النسخ ، بل في السرد . إن غنى ابتكاره يتركز ، في النهاية ، في فنّ قص الحكايات وخلق الوجوه . فمن المفهوم أن يكون بريشت قليل الميل إلى الانطباعية وموضوعاتها التافهة . والأقرب إلى نفسه هو بالأحرى تصوير « بروغل » الواقعي والشعري في آن واحد . إنه يهتدي إلى غزارته وكل صرامته

في آن واحد . وتلك عودةٌ إلى الفن الشعبي تتجاوز فن البلاط والفن البرجوازي ، إن عملاً مثل « دائرة الطباشير ، كما مثّلتها ، البرلينر انسامبل » لا يخلو من التذكير « بالشتاء » لبروغل ، كما تذكّر بالمنمنمات الفارسية ، إن تجمعات الناس في زواج غروشا « بروغليّةٌ » على نحو نموذجي . والوجوه والحكايات لها الطابع الاسطوري الذي للحياة اليومية ، للواقع بالنسبة إلى العين الشعبية .

إنها كتاب صور الشعب ؛ نشيد حياته الممتزج بحدة الصرير وبالتناقضات . وهي الوقائع اليومية الكاملة لذلك الوجود المتواضع والضروري مع ذلك ، الجدير بالحب والمجد على الرغم من كل شيء ، مع مناراته الأساسية : السلام (والحرب) ، العمل (والحرية) ، الطيبة (والعواطف الشريرة) . وهي سجلٌ دقيقللحكمة الشعبية أيضاً ، غني بالأمثال والأقوال المأثورة والحيل والصبر . لأن الشعب لم يؤَ مثل قط . والواقع يبلغ من الغنى حداً يكفينا غناه عن إعادة بنائه .

ولذلك رأينا الشعب بخيلاً ، ماكراً ، قاسياً ، مذعناً ، كسولاً ، حسوداً ، بقدر ما هو طيّبٌ ، عادلٌ ، موجَعٌ . شادٍ . هناك جمهورٌ بريشتي من الأهالي يتوهّج حياةً ، وتخدّده التمزّقات ؛ هناك الوجوهُ الملتحية والثيابُ المرقّعة . هناك الآلامُ والأفراح الشعبية ، والأعياد والغزوات العدوّة ؛ وزيادة الأسعار ؛ والصحيفة التي تُقرأ ؛ وروح الشر والتفكير اللاذع .

في العصر البروليتاري يطرد البروليتاريُ البطلَ البرجوازي من المسرح ، ويستقرّ سيداً جديداً فيه . وهكذا فان بريشت ، إذ يَعثرُ على ينبوع عمله في الحياة الشعبية ، في روح هذه الحياة أكثر ممّا هو في

حرفيتها الحكائية ، فانما يعثر على الشباب والبساطة والعظمة والأمل ، بعد أن غاب كلُّ ذلك عن المسرح منذ أزمان . وهو ، في الوقت نفسه ، لا يستمدّ شعره من مصادر اللغة الرنّانة والمتناغمة وحدها ، لكنه يستقيه أيضاً من شعر الرقص والحركة والغناء والموسيقا والتصوير والضوء والأشياء والمواقف . شعره شعر العالم ، عالمنا نحن ، وهو يُرينا هذا العالم على أنه قابلٌ للتغير جوهرياً . لأن ذلك هو ثمرة تجربته الإنسانية والفنيّة .

لقد أعاد بريشت إلى المسرح نسغَ الحياة ، تدفّقَ الحرية ، البراءة الإنسانيه ، براءة على قدّ الإنسان . إن « بارو » يُعلّمنا – ويُسرفُ – التمرد العقيم ، التوتر الأقصى (التوتر العصبي الخالص) توتر الجسد (وهو ما يتفجر تماماً لدى « آرتو ») ؛ هذا الاندفاع يختفي عند فيلار حيث يسود العقلُ الصارم ، العظمةُ المصفّاة – وإن كانت عظمة متعاليةً أحياناً ، عظمة السادة ، المليئة بالانكفاءات الساخرة ؛ حتى إن الإنسان لا يَستَردّ حقاً عقله وحريته في آن واحد ، ورشاقته الإنسانية ، الفرحة والشعبية ، وعفويته – وشيئاً من الحق في حساسيةٍ ليست فقط ثمرة النمنمة والتقشّف الجمالي لكنها نتاج نفس متوثّبة ولطيفة تدعونا إلى الجمال لا في العظمة بل في الإنسانية المتواضعة ، إن الانسان لا يستّرد ذلك كله إلا مع « البرلبز انسامبل » .

إن رشاقة الجسد (من وراء رقص بارو المصفّى والنظام الصارم لدى فيلار) إنما نظفر بها لدى بريشت ، خارجةً على كل جماليّةٍ ، على كل تحديد ، على كل قيد (لفرط ما ان القيد مخفيٌّ وخالٍ من الصنعة) . لقد أعاد بريشت حرية المسرح ، حرية الحياة ، شعر الحياة والمسرح . ومع بريشت نهتدي أخيراً إلى فردوس الحياة : على أسهل طرازٍ ، هو طراز الفن .

«٧»

الفن والسياسة (١)

إن ما يريده بريشت هو أن يعثر المشاهد على لذته في المسرح ، بأن يتأمّل الفعاليات القاسية التي لا حصر لها والتي تُتيح له أن يحيا أو أن يبقى على قيد الحياة ، في هذه الأزمنة من الفوضى والظلام ، أن يتأملها باعتبارها تسلية .

نحن ندرك هنا إدراكاً حيّاً فيمَ يمكن « للمسرح الشعبي » أحياناً ألاّ يَعْني الفنّ المنقوص ، بل الفن الأكثر شباباً والأكثر علوّاً ، عندما يُنفّذ في بلد يكون فيه الحرصُ على الثقافة الشعبية في المرتبة الأولى (وذلك لأسباب لا علاقة لها ، دون شك ، بالإعجاب الفني) ؛ وعندما يَصْدر عن رجلٍ نذَر حياته للشعب ، لتحسين شروط حياة الذين يعملون كثيراً ، ويبقون مع ذلك في وضع غير مستقر ، عرضة للمخاطر . وبالفعل فان صور الحياة الاجتماعية التي كان يخلقها

(١) كان بريشت شديد التكتم على حياته الخاصة وتطوره الخاص . أما سيرته فما كتب في الفرنسية عنها مقتضب جداً ويمكن الرجوع إلى « ونتزن » ب بريشت (سيغرز) ، واوروبا بالرقم ١٣٣ - ١٣٤ ولا سيما الصفحات ١٠ - ٦٧ - ١١١ - ١١٨ و ١٥٣ - ١٥٧ . ب « دورت » قراءة بريشت (لوسوي) ص ١٧ - ٢٨ ، ودفاتر السينما رقم ١١٤ ، ولا سيما الصفحات ٢١ - ٣٢ .

بريشت إنما كان يخلقها للذين يعملون لتغيير العالم والمجتمع في الورشات والمصانع وا لحقول ، من عمال المناجم والمعادن والحدائق ه إليهم ، قبل كل شيء ، كان يُقدم هذه الحكايات والأمثال لتسحر قلوبهم وتوقظ عقولهم ، وأيضاً لكي تحثّ أكثرهم انفتاحاً ونشاطاً على تجديد العالم بحسب الحكمة التي سيُنضجونها على مهل في عملهم وفي مشاهدة الفن .

هذا هو الينبوع العميق للثقة والفرح وسعادة الوجود الهادئة التي تبعث الحياة في أعمال بريشت حتى في أكثر الأعمال المحملة بالغضب والتجريح . لأنه كان مقتنعاً بأن ذلك البؤس كله سيختفي ذات يوم .

هذه الثقة العاقلة بالحياة ، قد ظفر بها بريشت ببطء (بدءاً من اليأس والفوضوية اللذين مرّ بهما الشبابُ بعد هزيمة ١٩١٨ ، في المانيا) ، بانتمائه الواعي أكثر فأكثر إلى لمبادىء الماركسية والعمل الماركسي . إن تطوره يرسم خطّاً من خطوط القوة في الفن المعاصر ، خطاً يبحث عن نفسه في تجاوز للمأساوي وفي المصالحة مع الوضع الإنساني . وسنسمع ، خلال أعماله كلها ، صدى حياته التي هي نفسها صدى عصرنا في أعمق اهتماماته .

وُلد بريشت في سنة ١٨٩٨ ، في أوغسبورج ، من أبٍ بافاري بروتستانتي ، مدير لمصنع صغير للورق ، ومن أم ابنة موظف كبير في « الغابة السوداء » . (يقول في إحدى قصائده : « إن برد الغابات سيظلّ فيّ حتى يوم موتي) .

ويكتشف في وقت مبكّر جداً بؤس الشعب ويثور على عالم الغنى والتفاوت الذي يعيش فيه .

كان بوسعه أن يكون سعيداً لأنه كان يملك ما يعيش منه بشرف. لكنه انحاز ، على غرار جان دارك في « قدّيسة المسالخ جان » ، إلى أشد المحرومين حرماناً ، الذين لا يمدّ إليهم أحدٌ يد العون . وصار بوسعه أن يقول مثلها : إنه جلس بين عمال المسالخ والمصانع ؛ وأن يُردف :

ولن آكل إلا ما يأكلون
فان أعطوهم حفنة ثلج
فسوف آكل ذلك الثلج .
وكذلك سأعمل عملهم .
وأنا أيضاً لا أملك مالاً
ولا أستطيع أن أكسب مالاً بأية طريقة أخرى
على الأقل ، بأية طريقة شريفة .
وإذا لم يكن ثمّة عملٌ
فسأبقى مثلهم بلا عمل .

وهو يدرس دراسة منتظمة ، بروتستانتية ؛ ثم يدخل جامعة ميونيخ سنة ١٩١٦ ليدرس الطب . ثم يُعبّأ في الجيش ممرضاً سنة ١٩١٨. وهناك يثير البؤسُ والعارُ اشمئزازه ، فيؤلّف أغانيه الأولى ، أغاني التمرّد التي يغنّيها للجرحى الذين يُعنى بهم في مشفىً في المؤخّرة ؛ بمصاحبة القيثارة .

لا يَفْتِننّكم شيءٌ
إذ لا عودة لكم .
ها إن النهار قد اقترب

ورياحُ الليل تهبّ
لكن الصبح لن يأتي .

وغداة الحرب ينضم لبضعة أيام ، في أوغسبورج : إلى مجلس من الجنود والعمال ، ويشارك في بعض الاستعراضات ؛ وهو يقف على المتراس في هذه الحرب الأهلية بين أركان الجيش الألماني والشعب التي استمرت ١٥ عاماً حتى مجيء هتلر . لكن بريشت لم يكن يرى في ذلك حينئذ سوى العبث ، سوى قصة مجانين في عالمٍ آخذٍ في الانحلال. لم تكن الثورة البروليتارية قضيته بعد : فيغرق في الاستخفاف والعدمية . وليذهبْ « ليبنخت » و« روزا الكسمبورغ » و « ويلهلم بيك » إلى السجن أو فَلْيثوروا إن شاؤوا ! إن الانسان يعيش ويموت كالحيوان : فَلْيحذرْ من جميع الإغواءات التي تريد أن تنتزعه من مُتعه وتَحمْله على الإيمان بالحياة :

لا تَدعوا أحداً يقص عليكم
أن الحياة شيءٌ تافه .
عبّوا الحياةَ عبّا
فسوف يكون الوقت مبكّراً جداً
عندما يلزمكم أن تتركوها .

وما علينا إلا أن نرى الاستقبال الذي يخص به المنتفعون بالمؤخرة الخطيب القديم العائد من الجبهة الذي لا يلقى سوى الاحتقار ، والبغض ، والاشمئزاز من الحياة الذي يقدّمه لنا الناس . (طبول في الليل) .

أعماله حينئذ ملأى بالعفن والمتعة سواء أكانت مسرحيات («بعل» ، وقد مُثّلت في ليبزغ في ١٩٢٢ ؛ « في أدغال المدن » في ميونيخ ١٩٢٣ ؛

« طبول في الليل » ميونيخ ١٩٢٢) ، أم في قصائده (التي نُشرت سنة ١٩٢٧ بعنوان : « مواعظ منزلية ») .

وكون مثل هذه الأعمال قد أمكن تمثيلها أمام الجمهور يعطي فكرة عن التفكّك الذي كانت غارقةً فيه ألمانيا « فايمار » .

في ١٩٢٢ يَقْصد برلين حيث ينفّذ عدداً من الإخراجات (من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٦ يتعاون مع ماكس رينها ردت ؛ في ١٩٢٦ يُخرج بعل في برلين ؛ في ١٩٢٧ — ١٩٢٨ يتعاون مع بسكاتور ، في أول اقتباس لشفيك بخاصة) ؛ ويتزوج (١٩٢٢) من جوزفين تسوف ، التي ينفصل عنها في ١٩٢٧ ؛ ويقتبس مسرحية من مارلو : حياة ادوار الثاني (١٩٢٤) .

مع « رجل برجل » تُجتاز مرحلةٌ : إنه يكتشف كيف أن الناس يتساوون في قيمتهم ، آخر الأمر : المهمُّ ما يصنعه الآخرون بهم . ثم يلتفت ، بسبب من تقشّفه الأدبي ، نحو فنٍّ جديد : الأوبرا التي ينوي أن يهديها سواء السبيل وأن يقلّدها تقليداً ساخراً (ماها غوني الصغير ١٩٢٧ ؛ عظمة مدينة ماها غوني وانحطاطها ١٩٣٠) .

إن هذه الطريق هي التي ستقوده ، بصورة متناقضة ، إلى النجاح . ففي ١٩٢٨ يعمل على تمثيل عمل له في برلين شهره في العالم بأسره : « اوبرا القروش الثلاثة » (التي سيقتبسها « بابست » للسينما ، مع بريجان وداميا) ؛ وفيها يتضح النقدُ العنيف للمجتمع البرجوازي وهو نقدٌ يتلاقى مع نقد أحزاب اليسار :

أنتم تحبّون كرشكم واستقامتنا ،
إذن اصغوا ، من مرّةٍ :

يمكنكم أن تقلّبوا هذا على وجوهه كلها ،
الطعام يأتي أولاً ، ثم الأخلاق .

وفي هذا الوقت (١٩٢٨) تزوج الممثلة هيلين فيغل التي ستكون رفيقة عمره الوفيّة ، والممثّلة المتفوقة لأعماله .

كانت ألمانيا ماتزال في البؤس والتضخم والبطالة والاحتلال والاضطرابات الاجتماعية . كان تفاوت الطبقات صارخاً ، وكان الشيوعيون معتقلين ؛ وكانت النازية تتقدم من خلال العنف . فينتمي بريشت الى المادية التاريخية والجدلية . ويكتبُ حينئذٍ مسرحياته التعليمية التي أسهمت في تنقية تقنّيته وأسلوبه .

إنها مسرحيات للاستعمال الداخلي : إنها تخاطب ، قبل كل شيء ، الشيوعيين ، وتعالج مسائل في الأخلاق الماركسية .

هكذا النصّان المسمّيان : الذي يقول نعم والذي يقول لا (١٩٢٩). والموضوع في النصّين يدور حول ولدٍ فقد أباه ، أما أمه فهي مريضةٌ لأن هناك وباءً شديد الخطر . ويقرّر المعلمُ أن يسافر إلى ما وراء الجبال لأن أطباء عظماء يتابعون هناك أبحاثهم . ويرغب الابن في الحالتين أن يصحب المعلم ، ويسافر أخيراً مع البعثة . لكن عقبةً كأداء تبرز في موضع من الطريق فيُنهكُ الصبيَّ من التعب .

وتقضي التقاليد أن من يعجز عن متابعة الطريق ينبغي أن يُلقَى في الهاوية ؛ لكن ينبغي أن يُسأل قبل ذلك للحصول على موافقته : وتقضي التقاليد أن تتم الموافقة دائماً . إن الحوار ، في المسرحيتين ، هو نفسه سطراً بسطر . لكن الولد يجيب في هذا الموضع من « الذي يقول نعم » :

الولد : — فهمتُ .

المعلم : — أتريد أن نعود أدراجنا بسببك ؟

الولد : — لا ينبغي ذلك .

وفي الموضع نفسه من « الذي يقول لا » يجيب الولد :

الولد : — لا ، لستُ موافقاً (...) إن الذي يخطو الخطوة الأولى ليس عليه باالضرورة أن يخطو الخطوة الثانية. ويجوز أيضاً أن نتبيّن أن الخطوة الأولى كانت خطأً (...) إن ما أحتاج إليه هو تقاليد جديدة سنؤسّسها مباشرة : تقاليد التفكير المتجدّد في كل موقف جديد (...) .

الطلاب الثلاثة . — إذن سنعود أدراجنا؛ما من استهزاء ولا احتقار يمكنهما أن يمنعانا من التصرف . بحسب الحس السليم ؛ وما من تقليد قديم يستطيع أن يحول بيننا وبين تبني فكرةٍ ، إذا كانت صحيحة .

كما تقول الجوقة الكبرى في التمهيد :

المهم ، قبل كل شيء ، أن نتعلم كيف نوافق .

فكثيرٌ من الناس يقولون نعم . وهم في أعماقهم غيرُ موافقين .

وآخرون لا يُسألون عن رأيهم ، وكثيرون

يوافقون حيث لاينبغي لهم أن يوافقوا .

ولذلك فالمهم ، قبل كل شيء أن نتعلّم كيف نوافق .

في ١٩٣٠ ، يكتب بريشت « الاستثناء والقاعدة » ، ويكتب هذه المسرحية الأخرى لتمجيد الماركسية مباشرة : القرار ؛ ثم يكتب

في ١٩٣١ « الأم » عن غوركي . وتعالج « القرار » استخدام العنف في الثورة ، وذلك بمناسبة محاكمات موسكو حيث حكم على بعض القادة الشيوعيين شيوعيون آخرون . ويعتنق بريشت الماركسية كلياً ، في نتائجها كافة ، لأن من طلب الغايات قبل بالوسائل .

إن من يناضل من أجل الشيوعية
عليه أن يُقاتل وألاّ يقاتل
أن يقول الحقيقة وألاّ يقولها
أن يُؤدّي خدمة وأن يرفض أداء خدماته
أن يفي بوعوده وألاّ يفي
أن يُعرض نفسه للخطر وأن يهرب من الخطر
أن يُعلن عن نفسه وأن يظلّ بمنأى عن النظر .
إن من يناضل من أجل الشيوعية
لا يملك من الفضائل إلا فضيلةً واحدة
هي أن يُناضل من أجل الشيوعية .
ويختم كلامه :
القتلُ يهولنا
ومع ذلك فنحن نقتل ، لا نقتل الآخرين فحسب ، بل نقتل رفاقنا إن لزم الأمر .
لأن العنف وحده يمكنه أن يحوّل
هذا العالم القاتل : مَنْ يعش يعلمْ ذلك .
كنا نقول : ليس مسموحاً لنا ألاّ نقتل .

هذه المسرحيات تؤكّد تدرّبه ، وتعلمه ممارسةَ الدياليكتيك ممارسةَ البارع فيه . إنها تؤصّله في الشيوعية ، في رؤيته الخاصة للعالم . لقد وجد شيئاً ، وجد أناساً آخرين يكون معهم أخيراً على وفاق (على تفاهم) . كان يُحبّ أن يعلن عن ذلك وأن يتفهمه من كل الجوانب . ولا يتم ذلك بلا صعوبة لدى هذا الرجل الطيب ، لدى هذا الرجل الذي كان شاغله الأكبر إمكان الطيبة في هذا العالم ، والذي كان يطلب سلفاً تسامح الأجيال الآتية حيال غضبه وحقده على الظلم اللذين شوّها قسماته هو ، تسامح الذين سيحيون عندما تنضج الأزمنة ، وعندما يغدو الإنسانُ سنداً للإنسان .

لقد علّمته الماركسيةُ أنْ لاشيء خالدٌ وأن العالم قابلٌ للتحول . لكنه لايستطيع ذلك وحده : لابدّ من الاتحاد للانتصار ، ولابدّ من النضال في قلب الحزب الشيوعي الذي يمنح منهجاً (الديالكتيك) لفهم التاريخ ، ويمنح قوانا الضعيفة دعماً ، وهي قوى لا تملك وحدها إلا أن تغرق في لجّة اليأس .

— (مدح الحزب) —

لكل رفيق عينان
لكن للحزب ألف عين .
الحزبُ يعرف ثلاث قارات
وكل رفيق يعرف مدينةً .
لكل رفيق ساعته
وللحزب ألف مرة ساعته
كل رفيق يمكن أن يزول
لكن الحزب لايمكن أن يزول .

لقد خرج بريشت إذن من عزلته المأساوية . وله إيمان الحديثي الإيمان . فتتسع رؤيته للعالم : وتكفّ مشكلاتُه عن أن تكون مشكلات فردية : إنه يفتح عينيه على مصير الآخرين وكلّ همه أن يحمل إليه العلاج ، وهو يتبنى تقنية لهذه الغاية .

لكن ها إن اليأس الجماعي يجيء ، بعد اليأس الفردي ، مع مجيء هتلر سنة ١٩٣٣ .

إيبيران — هتلر :

إني أفضل ما هو أسود على ما هو أبيض

وأنا أقسم هذا الشعب قسمين .

فقسم يُستأصَلُ ليتمكن القسمُ الآخر من البقاء حياً ،

لأتمكن من قيادته

على دروب العظمة ،

كما أخلّص هذا المزارع من خموله

وابنته من عارها

لذلك يجب أن أفصل « التشوش » عن « التشيش » ،

الحق عن الظلم

الاستعمال النبيل عن الجائر .

منذ ١٩٣٣ كان شغله الدائم الفاشية التي اجتاحت بلاده أولاً والتي كتب عنها مسرحيتين هائلتين : « رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة » وهي تندد بالعرقية ١٩٣٣ ؛ و « هول الرايخ الثالث وبؤسه ١٩٣٤ — ١٩٣٨) ؛ ثم اسبانيا ، (بنادق الأم كارار ١٩٣٧ التي تُظهر استحالة البقاء على الحياد) .

ويهاجر إلى الدانمارك والسويد وفنلندا هرباً من الدكتاتورية النازية . وهناك يسأل نفسه : « أنحن مهاجرون ؟ » في الواقع إنه لم يهاجر برضاه . وإنما هرب هو وأسرته غداة حريق الرايخستاغ (٢٨ شباط ١٩٣٣) بطريق براغ ، فيينا ، باريس ، سفندبورج ، الخ : لقد أُبعد ، طُرد . وهو الآن هنا ، قرب الحدود ، ينتظر ساعة العودة ، ويرصد كل شيء ، ولا ينسى شيئاً ولا يغفر شيئاً .

في هذا المنفى ، وبعيداً عن الصراعات السياسية المباشرة ، يُعمّق بريشت طاقته الخالقة ، ويُعدّل من تشنّج المتدرّب الشيوعي الحريص على الجهر بحقيقته ، ويكتب أجمل أعماله التي تُصبح الماركسيةُ فيها الخميرة ، النفحة التي تثمر ، لا المذهب الذي ينبغي أن يُعلّم : إن تصريحاته ، الخارجة عن أعماله ، وانتماءه المعروف إلى الماركسية (مثل بيكاسو نوعاً ما) وهما شاهدان لمصلحة الشيوعية — ورؤية العالم الجدلية ، إن ذلك كله هو ما يقدّمه.وحينئذ تكتسي أعمالُه هذه الحرية ، هذا العطر الذي لا مثيل له ، عطر شجرة الكــرز المرتعشة

للأحياء

بأغصانها البيضاء بالزهر

في ريح الهضاب .

في هذا المنفى الشمالي يكتب محاكمة لوكولوس و « الأم شجاعة » ١٩٣٨ : وهما مرافعتان ضد الحرب المنذرة ؛ ثم « حياة غاليليه » (وهي إشادة بالعقل وبالحيلة النافعة (. (١٩٣٧ — ١٩٣٨) ، و« إنسان ستشوان الطيب ، (١٩٣٨ — ١٩٤٠) ، و « السيد بونتيلا وخادمه ماتي » (١٩٤٠) . لكن هتلر يجتاح بلدان اوروبا :

في ذات يوم ، أمرنا قادتُنا العظام
بأن نحتل لهم دانتزيغ وفارسوفا .
فدفعنا بدباباتنا وطائراتنا إلى بولونيا .
وفي مدى عشرين يوماً كانت لنا الغلبة عليها .
فليحفظنا الله !
في ذات يوم ، أمرنا قادتُنا
أن نحتل لهم أوسلو وباريس
فاحتُلّت النرويج وفرنسا .
في أقل من ستة أسابيع ، صفّينا كل شيء .
فليحفظنا الله !

حينئذٍ عرف بريشت المنفى الكاليفورني الشديد القسوة (١٩٤١ — ١٩٤٧) حيث أخرج لأول مرة آخر أعماله (مثل حياة غاليليه مع شارل لوتون) وكتب « صعود ارتوروراوي الممكنة مقاومته (١٩٤١ — ١٩٤٢) » ، و « شفيك في الحرب العالمية الثانية (١٩٤٢ — ١٩٤٣) . و « رؤى سيمون ماشار (١٩٤٤ — ١٩٤٥) و « دائرة الطباشير القوقازية » التي لا تُنسى . (١٩٤٤ — ١٩٤٥)

في سنة ١٩٤٨ يقضي ، هذا الماركسي المناضل ، سنة في سويسرا ، ويُخرج انتيغون ثم يعود إلى بلاده . ويستقر في برلين الشرقية حيث يكمّل مع زوجته مديرة « البرلينر انسامبل » عمله بعناية فائقة يحملها إلى إنجازاته المسرحية . ولقد قيل أنه لم ينتسب حتى في ذلك الزمن ، إلى الحزب الشيوعي ، أكان ذلك ليصون حرية فنه ؟ ربما . إن جماليّته تتعارض بعمق مع جمالية ستانيسلافسكي التي كانت موجهة كليّاً

نحو تلك المسيرة الخالقة ، في « بعث الحياة » على المسرح ، نحو تقمص الدور وإشراك المشاهد فيما يُعرض عليه . ومن ناحية أخرى ، كان بريشت أكثر واقعية من أن يتصور بعكس الواقع ، بطلاً إيجابياً ، غالباً للقدر ، على نحو ميكانيكي . ومن الممكن أنه آثر استقلاله الفنّي على تقلّبات المذهب الرسمي . وهو يعلم ، دون شك ، أن الماركسية أكثر من سياسة ، ممّا عاد عليه أحيانا بالانتقادات ، مثلاً بمناسبة عروض لوكولوس » وهي مسرحية رُئي أنها مسرفة في اتجاهها السلمي أثناء الحرب الباردة ١٩٥١ . وقد أوضح رأيه في علاقاته بالدوله أثناء مرور إلبرلينر انسامبل » في باريس . صرح حينئذ : « إن الكاتب أو المؤلّف المسرحي الذي ليس له وجهات نظر شخصية ليس له أية قيمة حتى من وجهة نظر المجتمع ذاته . فلكي يكون نافعاً يجب أن يأتي بالجديد . وليس على رجل المسرح أن يبحث عن درس يتعلّمه لدى الدولة . على العكس ، إن الدولة قد تتعلم من المؤلّف المسرحي . هناك ، في الواقع ، دائماً مشكلاتٌ لا يتمكن المجتمع من حلها : في هذا الميدان إنما يعمل الكاتب ؛ إن خياله يمكن أن يساعده على القيام بهذه المهمات ؛ ويمكنه أيضاً أن يكتشف مهمات جديدة . على كل حال ، ليس عليه أن يكون مرآةً ولا بوقاً . يمكنه بطبيعة الحال أن يجعل من نفسه بوقاً لوجهة النظر الرسمية ، لكن بشرط أن يوافق عليها وأنْ يبدو له ذلك نافعاً » .

إن أعضاء الحزب هم الذين يقفون أنفسهم بوجه خاص ، على المهمات السياسية . ولا شك أن بريشت ماركسي لكنه ليس رجلاً سياسياً : إنه فنان شيوعي (أي أنه لا يفْصل الفنّ عن وظيفته

الاجتماعية) . إن مسرحيات نضجه ليست سياسية على نحو مباشر . وبوسعنا أن نقرأ الأم شجاعة ونجهل أن بريشت شيوعي . لكن المخرج، في مسرحه ، يعطيها معناها السياسي مباشرة. وهكذا يندرج عرضُ كل مسرحية في المعركة الواسعة التي يخوضها الشيوعيون . ...

إن قراءة الإعلانات أو صفحات الجرائد الموجودة في ديكورات « إنسان ستسوان الطيب » ، وقراءة البرامج التي تقدّم الأم شجاعة ، والأم ، والسيد بونتيلا ، وبنادق الأم كارار ، الخ . . ، منوّرةٌ إلى أقصى حد بهذا الصدد .

المقصودُ ، في كل مرة ، ليس إدراج المسرحية في مطلق العالم الفني ، بل على العكس تماماً ، في حياة العالم السياسي اليومية ، المقصود إظهارها إلى أقصى حد في الضوء المعادي للرأسمالية بعزم ، أو الثوري الخاص بالشغيلة .

إن الإعلانات التي تُستخدم خلفية لديكور دكان « إنسان ستسوان الطيب » ، تُذكّرنا من وراء دراما النية الحسنة والكرم الفردي (وهما لا يتمكنان من النضال بطيبتهما ضد بؤس العالم) بوجود التروستات الدولية الكبرى التي حضورُها ماثلٌ هنا ، قاهرٌ : « كيلي ، إيسّو ، شيسترفيلد » . وبجنبها ما يولد منها ، وينفي ، على نحو جدلي ، الازدهار الذي تُعلنه . بجنبها عناوينُ الجرائد التي تذكر بالحياة اليومية السياسية الباهتة بالنسبة إلى سواد الناس ؛ فنحن نقرأ : « شبحٌ يحوم : الأزمة . مليونان من العاطلين عن العمل . لم يرتفع سعرُ المعيشة إلا حوالي ١٠٪ . فيضانات في الهند ... » .

إن هذه المسرحية الأسطورية ، هذا المثل الدرامي ، بدلاً من أن يُدرجه بريشت في إطار شعري ، ستائر اثيريّة ومناظر صينيّة طريفة ،

نراه يختار أن يؤديه ببعض « عناصر » مسرحية ضروريه « للعمل المسرحي » فقط — وهو يضعها على خلفية مطبوعة لأخبار حياتنا اليومية .

ذلك أن ما نراه نحن ، مسحوباً خارج التاريخ كأسطورة ، كان يعيش من ألم الشعب ودمه ، كان دامياً في الزمن القديم كما هو اليوم .

هكذا تَغْتني الأمُ شجاعة (أو على الأقل تعيش) في حرب الثلاثين عاماً . و « البرنامج » الذي يجب الكلام عليه إذ لا علاقة له بالبرنامج الذي عندنا ، يُحدّد منذ البداية « ما ينبغي ن يُظهره اليوم عرضُ الأم شجاعة : إن الصفقات الكبرى في الحرب لم تُصْنَع لسواد الناس ؛ وأن الحرب التي هي استمرارٌ للسياسة بوسائل أخرى تدمّر الفضائل الإنسانية حتى عند الذين يملكونها » . وإذن فينبغي أن تُحارَب الحربُ . ومن أجل جعل الصراع ضد الحرب أمراً راهناً إنما كُرِّست٢٢صفحة من البرنامج .

كل المسرحية مرويّةٌ في أربع صور تَطْعن على الحرب عَبْر استمرار الديكور وعربة آنا فييرلنغ . والبرنامج بأسره منفتحٌ على الحياة الاجتماعية والوطنية والدولية ، وليس منغلقاً البتّة على مسائل فنيّة خالصة — وهي مسائل موجودة مع ذلك دائماً في البرامج (وتشكّل هنا صفحتين من « ملاحظات على عرض بعض التفاصيل) .

وكذلك برنامج بونتيلا فهو يُقيم علاقة بين المسرحية التي ستُعرض والإصلاح الزراعي الذي تم في جمهورية ألمانيا الديموقراطية ، في عام ١٩٤٦ . وهو يشرح اولاً المعنى السياسي للإصلاح الزراعي : لن يعود النبلاءُ الريفيون . « لم تبق لدينا طبقةُ النبلاء الريفيين . ذلك هو المعنى السياسي للإصلاح الزراعي » . وتعيّن نصوصُ البرنامج

الإطار المعاصر والمحلي (في برلين الشرقية) لعرض مسرحية تجري في « فنلندا » وفنلندا هنا جدٌ مبهمة . وهذا يشير إلى الأهمية التاريخية لبونتيلا ، بجميع هؤلاء النبلاء الريفيين الذين تمثل المسرحيةُ نموذجاً منهم يمكن على الإجمال ، أن يُعَدّ غيرَ مؤذٍ إن نسينا التاريخ : لكن لا يجوز نسيان الحياة ولا التاريخ من ثم ، في البرلينر انسامبل . المسرحية فعلٌ اجتماعي يجب أن يُشار بوضوح إلى مرماها الاجتماعي .

تأتي بعد ذلك ملفـّات توضح المسرحية ، ونصوصٌ حول الواقعية ؛ ويختم البرنامجُ كلامه بهذه الجمل لماركس وهي جمل بريشتية على نحوٍ نموذجي : « المرحلة الأخيرة في أي إصلاح تاريخي عالمي هي ملهاتُه الهزلية . إن آلهة اليونان التي اقتيدتْ إلى الموت المأساوي في «بروميثيوس مقيّداً » لأسخيلوس سوف تموت مرة أخرى بصورة ملهاوية في « محاورات » لوسيان . لم مسيرةُ التاريخ هذه ؟ لكي ينفصل الناسُ عن ماضيهم وهم فرحون » . ولدَفْن الملكية الخاصة والملاكين ، لهذا الدفن الفرح ، يريد بريشت ، بعد كل هذه الاستعدادات ، أن يأخذ بيد مشاهده . لأننا ربما نسينا ـــ نحن لا هو ـــ أن المسرح إذا لم يكن تعليمياً على نحو مباشر ، وإذا كان هدفُه إمتاع المشاهد ، فينبغي أيضاً أن يُهيّئه للفعل . ولا جدوى من محاولة فصل بريشت عن الحزب الشيوعي : لقد كان شيوعيا في الصميم وإن لم يخلُ ذلك من صعوبات ؛ ولا يستطيع أن يكتب عمله ويخرجه إلا رجلٌ متمرسٌ بالفكر الجدلي مثله .

* * *

كتب بريشت « أيام الكومونة » سنة (١٩٥٠) ما بين التجارب المسرحية التي لا تُحصى والتي فرضها على فرقة « البرلينر انسامبل » .
ومات في ١٤ آب ١٩٥٦ ، بنوبة قلبية ، بينما كان يشرف على تجارب « حياة غاليليه » التي جاءت فرقة البرلينر انسامبل لتقدّمها بنجاح كبير في باريس ، في « مسرح الأمم » ، في ٥،٦،١٠ نيسان ١٩٥٧ ، بالتناوب مع « الأم شجاعة وأولادها » . كان الدياليكتيك يسطع فيها مثل جوهرة هادئة ، مانحاً العصر العلمي مسرحيته الأولى عن العلم ومسؤولية العالم .

* * *

«٨»

بريشت هو بريشت

أراد بريشت لنفسه أن يكون مؤلّفا سياسياً ، ولا نستطيع أن نلومه على ذلك ، فهذا ما يصنع أهميته في المسرح المعاصر : وكما أن كلوديل قد غـــذّى فنه بالكاثوليكية ، فكذلك غذّى بريشت فنّه بالماركسية : ومن هنا شتّى الأصداء التّي توقظها أعمالهما .

يمكننا ألاّ نقبل بمواقعه السياسية الشخصية وأن نحب مسرحه ، لأن فيه كمالاً تقنياً يجرد المعارضة من سلاحها ؛ أو ليست الطبقة النبيلة في آخر القرن الثامن عشر هي التّي بنت مجد « بومارشيه » ؟

لا يجب أن نعطي تصريحات بريشت النظرية أكثر مما تستحق . لقد ألح على انفصال المشاهد ، على خطر الانفعال في المسرح — لكن ذلك كان ليعترض فقط على ما في عرض بعض الانفعالات الفنية من زيف وتصنّع : كان المقصود بخاصه إصلاح الشطط المنذر بالشر في ألمانيا . فما ينبغي أن يكون حياً بالنسبة إلينا هو العمل الفني لا البيانات المذهبية وإن كانت هامة .

لقد ناضل ضد عرض « طبيعة بشرية » ثابتة — لكن العواطف والأهواء موجودةٌ في عمله . إن الحب والصداقة والخيبة والغضب

مبثوثةٌ في أعماله لكنها ليست الموضوع الجوهري كما هي الحال عند شكسبير أو كلوديل .

ولقد خفض من شأن التأثير العاطفي ومن شأن المأساويّة ، لكنّ في عمله مشاهد مؤثّرة ؛ في نهاية المسرحيات ، على الأغلب : مثلاً نهاية « حياة غاليليه » حيث يقوم غاليليه الذي شاب وأُلجيءَ إلى الصمت ، بنقد ذاتي ، ويلوم نفسه على أنه خان الإنسانية خيانةً خطيرة حين استخفّ بالنتائج الاجتماعية لاكتشافاته ، ويكشف لتلميذه الذي يعتقد بأنه خان العلم ، يكشف له أنه يكتب سراً ، في الليل ، عملاً رئيسياً هو « المحادثات » ؛ أو في نهاية الأم شجاعة(عندما تموت ابنتها الحبيبة). لكن ذلك هنا لاينبغي أن يكون الجوهري ، « فجيرودو » يلتزم بالحياد نفسه حيال العاطفة ، بل وحتى راسين الذي لا تبكي الشخصيات أبداً عنده إلا في النص وبأسلوب كلّه تحفظٌ موسيقي .

ولقد آثر الهجاءَ ، المسرحَ النقدي على المأساه . ولنقلْ إنه كان موهوباً بعمق للمسرح الهزلي ، الهجائي ، وأن الهجاء شعبيٌ بصورة جوهرية . فهل يَعْني هذا أن المأساة يجب أن تُحذف ؟ إذا لم يكن ثمّة أيّ تعالٍ ،أيه ألوهية ، ولا ذاتية ، إذا كان الانسانُ تاريخياً بصورة خالصة ، إذا لم يكن فيه شيءٌ ثابت ، فلربما وجب أن تُحذَف — وأيضاً في مرحلة سينسية تَعْرف صراع الطبقات . لكن الأهواء في العصر الاشتراكي تسترد قيمتها .

إذا لم يكن الإنسان تاريخياً على نحوٍ خالص ، فحينئذ لن يكون بوسع بريشت أن ينسينا شكسبير ولا بيرانديلو ولا بوخنر ، وسيكون ثمة ، بجانب المسرح الواقعي الانتقادي ، مكان لشكل حديث للمأساة .

هل المسرح الانتقادي هو الشكل الممكن الوحيد للمسرح التقدمي؟ يجب أن نلاحظ اولاً أن بريشت ليم أحياناً على لا «سياسيته»: ليس مؤكداً البتة أن عرض الأم شجاعة سيُفضي إلى الانضمام إلى المقاتلين من أجل السلام، ويبدو لأول وهلة عرض دائرة الطباشير كأسطورة خارقة للعادة، كحكاية الجن . ذلك أن بريشت يقصد إلى التوفيق بين الفن والسياسة دون أن يضحي بالسياسة للفن أو بالفن للسياسة . (ولذلك فهو يعترف راضياً مختاراً أن أعماله على مستوى « التبشير » ليست واضحةً الوضوح الكافي : إنها لا تبرهن إلا برهنةً غير مباشرة قد تُفلت من غير المنحازين؛ ولذلك كان يرى من المفيد إجراءَ مناقشة بعدالعرض تُناقش فيها مقاصده بوضوح) . ومن جهة أخرى ، لابدّ من ملاحظة أن المأساة قد أدّت أحياناً هي أيضاً دوراً سياسياً : مثل ثلاثية اسخيلوس ، وبعض مسرحيات شكسبير التاريخية أو مآسيه ، وكذلك العديد من مسرحيات العصر الذهبي الاسباني . وربما كانت كتابة الملهاة أسهل ، بكل بساطة ، من كتابة المأساة التقدمية ، لأن الهجاء ، بطبيعته ، يتأكّل ما يُمثّله : الواقع القائم . لذلك كانت الملهاة من ارستوفان إلى بومارشيه إلى بريشت وفيّةً دائماً للملتقى السياسي .

أليس هناك سوى طريقة واحدة لتمثيل بريشت ؟ لقد أظهرتُ أهميةَ « النموذج » الحالية على الأقل . ولا نستطيع إهماله بمقدار ما يُطلعنا على ثورة شبيهة بثورة كوبو . لكن لايمكن لفلفة مسرحية بضمادات . إن أعمال بريشت لم تعد ملكاً لبريشت ويستطيع آخرون أن يكشفوا فيها عن جوانب جديدة متوافقة مع حساسية زمنهم . وقد حقّق « فيلار » ذلك بنجاح في « الأم شجاعة » ، « ارتوروأوي».

بيد أن « داستي » الذي أقدم على المغامرة في « دائرة الطباشير » لم يفتْه أن يسجّل المخاطر : فلأسباب عملية اضطُر إلى تَقْنيع الشخصيات التي لم تكن مقنّعةً في عرض « البرلينر انسامبل » . كتب : « « وهنا ، كان بريشت على حقّ ، من دون شك ؛ فلم تكن الأقنعة عنده ذات طابع زخرفي أو نفعي . وأنا أرى جيداً أن تقنيع الشخصيات دون تفريق ، الشخصيات « الكبيرة ، في دائرة الطباشير ، و « الصغيرة » ، « القوية » والمسكينة ، إن ذلك قد ينتقص من المعنى العميق لمثل هذا العمل ... » ؟

ويضيف : « وصعوبة أخرى كان لابدّ لها أن تبرز مع الأغاني(...) فلم نستطع أن ننجح في « إخراج » الغناء البريشتي من الممثلين الذين كانوا يصرون،على العكس،أن يُلحقوه بنسق الحوار. كنتُ أقول: « تتوقف ، وتتقدّم مترين نحو الجمهور . وهنالك تغني صراحة » . لكن دون كبير نجاح . بيد أني كنتُ مقتنعاً تماماً بضرورة التوقف الذي تدعو إليه الموسيقا في مسرح بريشت (...) لكن هل الغناء عندنا جزءٌ لا يتجزأ من تربيةِ الممثل ، كما هي الحال في « البرلينر انسامبل » ؟ لابد لذلك من انقلاب صغير في عاداتنا » .

واليوم ، في ١٩٦٢ (وبالرغم من نجاح « الأم شجاعة » و«ارتورواوي » في مسرح الأمم في باريس ، وبالرغم من نجاح دائرة الطباشير القوقازية في مسرح سانت ايتيين) يحق لنا أن نتساءل إن كان بريشت قد نال في فرنسا كلّ النجاح وكل التأثير اللذين كان يمكن توقعهما سنة ١٩٥٥ . يبدو حقاً أنْ لا . فالعروض الباريسية للبرلينر انسامبل لم تصل إلا إلى جمهور محدود هو بلا شك بعيد عن فهم معظم

الممثلين والمخرجين.ولعل النقاشات النظرية التي ارتفعت حول أعماله حجبت طريق الوصول إليها أكثر مما سهّلتها . إن غياب ممثلين لهم تكوين سياسي ، والنقد العقائدي في الأوساط البريشتية ، والحرص على الخط الأصولي ، كل ذلك شلّ أو ثبّط الإرادات المتذبذبة لتمثيل بريشت : ذلك أن نوعاً من الإرهاب يسود في فرنسا حول بريشت : بحيث أن « روجيه بلانشون » وحده هو الذي وجد التأثّرُ بعمل البرلينر انسامبل سبيله إليه ، على مستوى الأسلوب المسرحي ؛ فقد غدا عملُ البرلينر انسامبل بالنسبة إليه البذرةَ التي تُخصب الخيالَ المبدع ، وعلى العكس لقد حبس الآخرون ، في الأعم الأغلب ، أنفسهم في الصيغ ، فكانت الغلبةُ للهموم السياسية الابتدائية ولعقائدية التقنيات الملحمية على مفاتن الفن والفكاهة والشعر التي لا غنى عنها .إن بريشت لم يخلع « كوبو » عن عرشه . ولعله لابدّ لذلك من حرية أكبر ، وكذلك من وسائل أكثر : مَنْ يستطيع ، في فرنسا ، أن يكرر عرضاً طوال ثلاثة أشهر وأن يجمع الآليات الضرورية لتمثيل دائرة الطباشير أو بونتيلا ؟ ولعل مجتمعنا بخاصةٍ ، لم ينضج بعد ليستمع بامتلاء وصفاء إلى لغة بريشت ؛ إن الجمهور التقليدي يصطدم بالماركسية التي هي خميرة هذه العجينة التي يود مع ذلك أن يحبها ؛ وبالمقابل ، فان الجمهور الشعبي الذي كُتبت هذه الحكايات من منظوره ومن أجله لا يكاد يصل أبداً إلى مدرجات المسرح : إن مصير بريشت مرتبطٌ ارتباطاً عميقاً باشاعة الديموقراطية في المسرح وفي الثقافة على العموم (وليس شيئاً عديم المعنى أن بريشت قد مُثّل بسعةٍ ونجاح في مسرح الأمم في باريس ، وفي سانت ايتيين ،وفي ليون وفي فيلوربان).وأخيراً فان الحركة الفنّية

لاتحيا إلا إذا حملتها أعمالٌ شتى : والأعمال الملحمية التي كان يمكن أن تُشيع في الشعب مفاهيم بريشت المسرحية لم تأتِ أو لم تستطع أن تأتي بسبب العوائق ذاتها التي اصطدم بها .

يبدو إذن ، إلى حد بعيد ، أن لقاءً قد فُوِّت . لكن لعلنا يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك . إن بريشت هو بريشت . فهو ، ككل مؤلِّف عظيم ، لا يمكن أن تكون له سلالة عبقرية . وما معنى مدرسة بريشتيّة ؟ لاشك أن ما يلزمنا « شيءٌ آخر » شيء لا يقبل التصنيف ، مثل بريشت ذاته .

كذلك كان هذا الرجل ، وكذلك كان ذلك العمل الذي يتصدّى لبؤس العالم ، لكن بثقة الفكر الثوري النيرة ، والذي يُبشّر الناس بأخلاقٍ يقبلها الجميعُ في الغالب : حبّ الآخرين ، احترام الضعيف والمظلوم ، العدالة على الرغم من المنافع ، أهوال الحرب ، خطر الديكتاتورية ، الثقة ، حسن الرفقة ، وفوق كل شيء « اللطافة » . وهي الفضيلة البريشتية قبل كل شيء .

تلك هي أسباب حضور هذا الرجل الذي منحنا ، قبل غيره ، وعلى نحو واسع ومتعدّد ، رؤيةً واقعية للعالم ، صافية وإنسانية . « لأننا نريد — على حدّ قوله — أن نُهيء التربة للصداقة » .

تلك هي أسباب حضور هذا الرجل ، حضوره المعلن أو الخفي ، هو الذي لم ينس قط عنف زماننا ولا نبله ولا عَماه ؛ هو الذي وضع الجدلية (الديالكتيك) في قلب غناء الأم شجاعة ، سواء أبكت ابنتها الميتة :

ارقدي يا حبيبتي
نامي يا كنزي .
عند الجارة يرتفع الصراخُ
وعندنا يشيع الدلال .
الجميع يتسكعون في حمأة الطين ،
وأنتِ تمضين في الحرير
في ثوب ملاكٍ
أُعيد تفصيلُهُ من أجلك ؛

أم أنشدتْ مع الجنود ، بعد أن استأنفت السير وحدها على طريق الحرب ، النشيد الحربي الذي يعبّر عن نزعتها السلمية :

الحرب تمضي ، وهي تعرج ،
بأمجادها ومراراتها
في الهزيمة والنصر
ويظل كلٌّ واحد خاسراً .
والناس يقولون في أنفسهم ، وهم يصكون الأسنان ،
ويرتدون الأسمال ، ويغتذون بالقمامات :
منذ أن كانت الحرب ، لابدّ أن تقع المعجزة ،
لنبقَ في الصف !

أو افتتحت المسرحية أو اختتمتها باللازمة الشهيرة التي صنعت ، في فرنسا ، مجد هيلين فيغل والبرلينر انسامبل :

انهضوا ، فقد أقبل الربيع !
وذاب الثلج على الموتى .
وسوف يمضي إلى الحرب على الطرق الكبرى
كلٌّ من لا يزال يجر جرُ نفسه .

أعمال بريشت المسرحية

« بالفرنسية »

صدر في عشرة مجلدات « مسرح بريشت الكامل » في طبعة ال(آرش) (باريس) . وفيما يلي محتوى هذه المجلدات العشر .

١ — دائرة الطباشير القوقازية — رجل برجل — الاستثناء والقاعدة .

٢ — الأم شجاعة وأولادها — بنادق الأم كارار — هول الرايخ الثالث وبؤسه .

٣ — حياة غاليليه — الهوراسيون و الكرياسيون — الأم .

٤ — السيد بونتيلا وخادمه ماتي — عظمة مدينة ماها غوني وانحطاطها— بعل .

٥ — انسان ستسوان الطيب — طبول في الليل — محاكمة لوكولوس.

٦ — أيام الكومونة — رؤى سيمون ماشار — في أدغال المدن .

٧ — اوبرا القروش الثلاثة — صعود ارثورو اوي الممكنة مقاومته — القرار .

٨ — رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة . حياة ادوار الثاني — الذي يقول نعم والذي يقول لا .

٩ — قدّيسة المسالخ جان — شفيك في الحرب العالمية الثانية — أهمية الموافقة .

١٠ — انتيغون (عن سوفوكل) — المربي (عن لنتس) — كوريولان (عن شكسبير) .

دراسات حول بريشت

« بالفرنسية »

رونيه ونتزن : ـــ برتولت بريشت

جينفييف سيرو ـــ المسرحيون الكبار

برنار دورت ـــ قراءة بريشت

والترويدل ـــ بريشت

الفهرس



٢٥٠٠ ط١ /١١/١٩٩٣

